

PÈRE MICHEL AMGWERD O.S.B.

Docteur ès lettres

Courants littéraires en France

Abrégé de littérature française
à l'usage des étudiants de langue allemande

Annexe du Rapport annuel
du Collège cantonal de Sarnen

1952/53

Imprimerie Louis Ehrli & Cie. Sarnen 1953

dp
PÈRE MICHEL AMGWERD O.S.B.

Docteur ès lettres

Courants littéraires en France

Abrégé de littérature française

à l'usage des étudiants de langue allemande

Imprimerie Louis Ehrli & Cie. Sarnen 1953

PIERRE MICHEL LANGERER 1922

Éditions de l'Imprimerie

Contes littéraires en France

Adaptés de l'histoire française

à l'usage des étudiants de langue allemande

Tous droits de traduction, reproduction, adaptation réservés pour tous les pays
Editions du Collège Cantonal de Sarnen

Préface

Mon Père,

Vous me demandez un mot de préface? Ce sera donc pour dire d'abord ma très vive admiration devant l'œuvre que vous avez entreprise et, malgré tant de difficultés, réussie. Quelle science enferme cet abrégé de la Littérature française des origines à nos jours! que de connaissances variées et précises! Et quel effort pour dominer et organiser cette énorme matière! pour discerner à chaque époque les principaux courants, pour choisir, entre tous les auteurs, les plus représentatifs du point de vue des idées ou de l'art! ... Le savant désireux de tout dire entrerait ici en concurrence avec le professeur conscient de l'obligation de ne pas dire trop. Il fallait consentir à ces sacrifices qui sont la dure loi de l'enseignement; vous vous y êtes résolu, et vous en avez été récompensé par la netteté de votre exposé qui, sans rien négliger d'essentiel, offre constamment au lecteur de sobres et judicieux aperçus.

Heureux lecteur, qui possède en vous un guide dont la prudence dans le jugement égale la sûreté de l'information et la clarté d'exposition. Le plus cultivé trouvera profit à repasser avec vous dans des voies déjà connues; le plus novice apprendra de vous à s'orienter au début d'une exploration longue et difficile. Je songe surtout à ces jeunes gens de langue allemande, élèves des collèges ou étudiants dans les Universités, à qui vous avez principalement destiné votre ouvrage. Je les connais — ou du moins j'ai connu leurs aînés au Séminaire de Littérature française de l'Université de Fribourg; je sais quelle est leur ardeur, leur application, mais aussi combien ils peuvent être désemparés en face de la profusion des auteurs et des œuvres littéraires françaises. Ils vous sauront gré, en vous lisant, de leur avoir fourni les points de repère indispensables et indiqué les meilleures perspectives où se placer pour voir le paysage s'ordonner et s'éclaircir.

Mais ils vous devront plus encore; grâce à vous, ils auront compris l'intérêt qui s'attache à la connaissance de la Littérature française et de ses œuvres maîtresses. Car il faut le dire: l'effort que son étude exige, cette Littérature le mérite bien et le paie amplement. Y a-t-il une seule jouissance d'ordre esthétique qu'elle ne procure? un seul problème relatif à l'homme, à sa condition temporelle et à sa destinée supra-terrestre, qu'elle ne soulève? Quelle richesse d'art et de pensée, soit qu'on l'envisage, comme vous l'avez fait, dans ses principaux courants historiques, soit qu'on se plaise à relever en elle les beaux dialogues, à profonde résonance humaine, qu'on voit s'insti-

tuer d'âge en âge entre ses auteurs! Rabelais exalte le savoir et Montaigne le jugement — Descartes s'appuie sur la Raison et Pascal s'offre à la Foi — Corneille élève l'homme que Racine abaisse, en le plaignant, de quelle plainte mélodieuse! — Rousseau donne la réplique à Voltaire — Victor Hugo à Lamartine — Gide à Barrès — Péguy ou Claudel à Valéry . . . Image agrandie, précisée et stylisée, de nos fluctuations intimes ou de nos divergences publiques! Littérature enracinée dans la vie, où l'homme se forme à la connaissance de l'Homme et des hommes, dans un climat de vérité et de beauté. Si elle ne ressemble pas toujours à la belle émeraude où reposer sa vue, chère à saint François de Sales, qui ne la reconnaîtrait dans le «diamant pur», dont parle Vigny? Qui ne l'aimerait d'être

Ce fin miroir solide, étincelant et dur . . . ?

Lyon, le 25 mai 1953

René BADY

*ancien professeur de Littérature française
à l'Université de Fribourg
professeur à la Faculté des Lettres de Lyon*

Avant-propos

Hominem humaniorem facere

Destiné à des étudiants de langue allemande, cet *Abrégé de littérature française* paraîtra peut-être aux uns trop chargé de détails, d'autres y découvriront sans doute de regrettables lacunes. Voici, pour dissiper toute équivoque, quel en a été le dessein.

Ce petit ouvrage est d'abord **un manuel**. Il doit permettre d'apprendre et de réviser vite. Puisqu'il fallait, pour abréger, supprimer quelque chose, nous avons sacrifié des faits, des noms, des dates. Nous avons laissé de côté un grand nombre d'auteurs ou nous ne leur avons donné place que dans une brève énumération. Cet abrégé n'offre donc, sous une forme dense, que *l'essentiel* de la littérature française.

Avant tout, nous avons dégagé **les ensembles**. Pour chaque siècle, nous établissons les principaux caractères des courants littéraires, en liaison avec les mouvements intellectuels et les grands événements politiques, sociaux et religieux.

L'étude des écrivains devrait surtout servir d'introduction à la lecture des chefs-d'œuvre. Mais de ces chefs-d'œuvre, nos élèves n'ont le loisir d'en lire que bien peu ! Les morceaux choisis eux-mêmes, dans la mesure où les programmes nous permettent de les pratiquer, n'offrent qu'un aperçu bien sommaire de la pensée française : quelques témoignages historiques, quelques documents sur une société ou une époque, quelques leçons de style. Toutefois, on peut aussi demander aux écrivains de nous aider à mieux connaître la nature et les agissements de l'homme, et la littérature française est particulièrement riche en observations et en réflexions de ce genre. Aussi avons-nous cherché, dans cet abrégé, à *mettre l'étudiant en contact* avec les côtés noblement humains des écrivains, avec leurs plus belles pensées et leurs plus nobles sentiments. « Je me sens grandir moi-même sous l'afflux de l'admiration », disait Rodin, face au Portail Royal de Chartres. Nous souhaitons que

ce petit ouvrage, au delà des renseignements qu'il fournit pour la préparation d'un examen de maturité, élève l'esprit de nos jeunes gens au-dessus des besognes journalières et leur procure un plaisir intellectuel qui, en un mot, *humanise*.

Enfin, tout en précisant les diversités dans le temps, nous avons établi aussi **les continuités nécessaires**. C'est surtout sous forme de schéma ou dans les conclusions à la fin de chaque période, que nous avons cherché à suivre les fluctuations des forces directrices de la pensée, à examiner les différentes attitudes prises par l'homme au cours des siècles.

Si nous avons accordé un développement relativement disproportionné à **la littérature contemporaine**, c'est, avouons-le, par une sorte de concession. Nos jeunes préfèrent les auteurs modernes; ils liront Mauriac, Saint-Exupéry, Camus, peut-être Péguy, plutôt que les classiques; ils entendront parler du surréalisme, de l'existentialisme. Sans qu'il s'agisse de leur faire étudier en détail chaque écrivain contemporain, nous avons voulu leur donner une vue d'ensemble et leur fournir les renseignements nécessaires pour situer les principaux de ces écrivains et pour apprécier leur œuvre.

Dans cette dernière partie de l'ouvrage, le style paraîtra peut-être plus difficile. Comment y échapper? Les problèmes modernes ne sont-ils pas eux aussi plus complexes? Mais d'autre part, quand ils les abordent, les lycéens ne sont-ils pas depuis plusieurs années familiarisés avec la langue française? Nous ne nous adressons plus à des enfants et nous nous refusons sciemment à ne voir dans les jeunes gens que des partisans de la loi du moindre effort.

Dans un but pratique, nous avons choisi **différents caractères typographiques**. Suivant le temps dont il dispose, le professeur s'arrêtera ou non à tel ou tel développement imprimé en petites lettres; une année il choisira tel auteur représentatif, une autre année tel autre; cette année il analysera *Andromaque*, une autre année *Iphigénie*, *Phèdre* ou *Athalie*.

Les chapitres ont été divisés en nombreux paragraphes numérotés. Le large emploi des caractères gras et italiques vise à dégager, sous forme de

mots-clefs, les idées principales de chaque paragraphe. Permettant à l'élève d'établir lui-même un modeste schéma, ce procédé s'en prend au «par cœur», et il sera justifié si, dans la récitation, il guide l'étudiant et l'incite à former personnellement de petites phrases correctes.

Pour être plus certain que cet ouvrage convient à nos gymnases de langue allemande, nous en avons soumis le texte dans ses états successifs à différents collègues. Monsieur Bady, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon, en a lu le manuscrit et a accepté d'en écrire la préface. Le Haut Gouvernement du canton d'Obwald en a facilité la publication par son soutien financier. Nous remercions ici ces divers collaborateurs de leurs critiques, de leurs suggestions, de leur aide et de leur encouragement.

P. Michel Amgwerd.

ORIGINES

La nation française

1 La France: une et diverse

La France est une nation essentiellement **complexe**, c'est-à-dire faite de variétés et de diversités progressivement unies.

Les **diversités** sont évidentes. Du point de vue *géographique* d'abord, la France est une terre de contrastes. De la mer du Nord à la Méditerranée, de l'Atlantique aux Alpes, tout diffère: sol, climat, faune, flore, cultures, coutumes, habitations, costumes. Du point de vue *ethnique* aussi, elle a toujours été et reste une terre de rencontres. Les habitants eux-mêmes représentent des types de races diverses, de peuples différents.

Et cependant la nation française est **une**, car la France totale, c'est la *synthèse vivante* de toutes ces diversités.

2 Phases de civilisation

Comme la plupart des peuples de l'Europe moderne, la population de la France est faite d'une combinaison de toutes les peuplades qui se sont établies dans ce pays, de toutes les armées qui ont successivement envahi le territoire de la Gaule.

Première phase: 600—500 avant Jésus-Christ.

a) Environ mille ans, et plus, avant la conquête romaine, le domaine entier de la France actuelle était occupé par les **Celtes (Gaulois)** qui constituent l'élément le plus important et le plus ancien de la nation française.

b) Vers le Ve siècle avant notre ère, ces Celtes eurent à lutter contre les **Ibères** qui, venus d'Espagne, s'étendirent dans tout le sud du pays.

c) Les Ibères furent eux-mêmes refoulés par les **Ligures**, qui venaient d'Italie.

d) D'autre part, déjà en 600 av. J.-C., la Gaule s'ouvrait aux influences de la Grèce et de l'Orient, et, par Marseille, les **Phocéens** joignirent la culture hellénique à la civilisation celtique.

Deuxième phase: l'œuvre de Rome (culture latine).

a) De 125 à 118 av. J.-C., les armées romaines conquièrent le sud de la Gaule et s'établirent à Narbonne.

b) Jules César acheva cette conquête de 58 à 51 et poussa jusque dans la région du Rhin.

c) Dès cette époque et surtout pendant les trois premiers siècles de notre ère, les Romains établirent dans les **principales villes** des tribunaux et des écoles, où l'on parlait exclusivement la langue latine. Ils se fixèrent surtout dans les centres de commerce.

La langue française

3 Le latin : source du français

Dans la composition de la nation française, les Latins ne sont entrés que pour une part minime, évaluée à 5 %. Mais si Rome n'a fourni à la France qu'une infime proportion de son sang, elle lui a légué sa langue, **le latin**.

Le latin qui est à l'origine du français ne correspond cependant pas exactement au latin classique et littéraire que nous connaissons. A Rome déjà, une distinction s'établit entre le **latin classique** (*sermo urbanus*), dont se servent les écrivains comme César, Cicéron, Virgile, et le **latin vulgaire** (*sermo vulgaris* ou *plebeius*), dont use le peuple.

De bonne heure, le **latin classique** est arrêté dans son évolution par les grammairiens; il est fixé dans les textes et conserve pour toujours une forme invariable.

Le **latin vulgaire**, au contraire, n'est pas écrit; il est parlé et subit, par conséquent, toutes les transformations d'une langue vivante. Les enfants ont leur propre langage, les ouvriers, les paysans, les soldats ont le leur. Tous ces différents parlers réunis concourent à constituer cette *langue-mère* qui est à l'origine de toutes les langues romanes: le latin vulgaire.

NB. — Très tôt d'ailleurs, le latin lui-même subit des transformations. En voici quelques exemples: 1) le verbe *ire* est remplacé par *ambulare* qui passe à **alare*, d'où «aller»; 2) *equus* substitué par *caballus* est à l'origine de «cheval»; 3) *mensis* postule la forme *mesis* pour aboutir en français à *mois*, puis à «mois». C'est donc dans une forme déjà altérée que le latin vulgaire est à la source des langues romanes.

4 Les langues romanes

Le latin vulgaire se répand dans l'Empire romain par les soldats et les commerçants qui, partout où ils se fixent, importent et imposent leur langue. Les indigènes apprennent donc ce latin vulgaire et le parlent comme ils peuvent, l'écorchant souvent et l'adaptant à leurs propres organes vocaux. Il faut voir là une des causes principales de la naissance des **langues romanes**, toutes dérivées de la langue des Romains.

Les huit principales langues romanes sont: l'italien, le rhétique (Grisons), le roumain, le portugais, l'espagnol, le catalan (nord de l'Espagne), le provençal (Midi de la France) et le **français** (nord de la France).

5 Les dialectes français

Sur le sol de la Gaule, il y a donc deux langues: au sud, le provençal ou **langue d'oc** et au nord, le français ou **langue d'oïl** (ainsi désignées

d'après le mot latin qui, dans chacune de ces langues, signifiait «oui»: *hoc* au sud, *hoc illud* au nord). A la limite de ces deux langues s'étend le domaine du **franco-provençal** dont fait partie la Suisse romande actuelle, sauf le Jura bernois.

Chacune de ces langues parlées en France se subdivisait elle-même en plusieurs **dialectes**. Celui de l'**Ile-de-France** (Paris et environs) devait peu à peu dominer tous les autres, qui se réduisirent à la forme de patois. Le dialecte de l'Ile-de-France, lui, fit fortune et, enrichi d'autres éléments dialectaux, devint sous le nom de **français**, la langue littéraire uniforme et unique de toute la France.

6 Formation du français

Voici quelques notions élémentaires sur la formation du français.

a) **L'accent**. Dans presque tous les mots latins, il y avait un accent d'intensité. On le retrouve en français sur la même syllabe et la voyelle frappée de cet accent persiste toujours, soit telle quelle (*maritum* > mari; *tābulam* > table), soit modifiée, surtout dans la diphtongaison (*pēdem* > pied; *nōvem* > *nuof > neuf > neuf; *flōrem* > flour > fleur; *nīgrum* > nerum > noir > noir). — Par contre, les syllabes atones qui précèdent ou suivent immédiatement la syllabe accentuée disparaissent ou s'altèrent (*vēndere* > vendre; *civitātem* > cité; *ornamētum* > ornement). — La voyelle initiale cependant persiste, telle quelle ou modifiée, même quand elle ne porte pas l'accent d'intensité (*claritātem* > clarté; *virtūtem* > vertu).

b) **Les genres**. Le neutre disparaît et est généralement absorbé par le masculin (*silentium* > le silence). Les deux genres qui restent sont indiqués par les articles: «le» pour le masculin, «la» pour le féminin.

c) **La déclinaison**. Des six cas latins, deux seuls sont conservés en ancien français, le nominatif (cas sujet) et l'accusatif (cas régime). Le cas sujet du singulier et le cas régime du pluriel sont marqués par un «s»; le cas régime du singulier et le cas sujet du pluriel n'ont pas d'«s».

Cas sujet:	Sing.	<i>mur</i> = murs	Plur.	<i>muri</i> = mur
Cas régime:		<i>murum</i> = mur		<i>muros</i> = murs

Ainsi, jusqu'au XIV^e siècle, le français distinguait la fonction du mot d'après son cas, et pouvait se permettre des inversions aujourd'hui impossibles. Parfois cependant, on utilisait déjà des prépositions.

Les cas disparurent de la langue au cours du XIV^e siècle: la forme du cas régime assumait toutes les fonctions, sujet et compléments. Voilà pourquoi, à partir de ce moment, l'«s» est devenu définitivement la marque du pluriel.

Les cas ayant disparu, leur valeur restait exprimée par la seule position des mots, le sujet précédant le complément. L'ordre de la phrase devint alors plus strict et prit de plus en plus l'aspect actuel: sujet — verbe — complément direct — complément indirect. Mais, pour éviter toute équivoque, on s'empessa de généraliser l'emploi des prépositions, qui désormais remplacent exclusivement les cas.

d) **La conjugaison.** Les verbes passifs et déponents de même que certaines formes simples du verbe disparaissent et sont remplacés par des périphrases (p. ex. le futur: *cantabo* > *cantare habeo* (**aio*) > chanterai). Des temps nouveaux sont introduits (p. ex. le passé composé).

e) **Le vocabulaire.** Les mots français sont généralement dérivés du latin vulgaire. Cependant, de nombreux mots de formation savante, simplement calqués sur le latin classique, doublent des vocables de formation populaire; ils prennent habituellement un sens un peu différent; on les appelle des *doublets* (p. ex.: hôtel, hôpital; frêle, fragile). — Mais dans le français, nous trouvons des éléments linguistiques qui ne sont pas d'origine latine. Il y a des vestiges celtiques (p. ex.: bec, bercer, pièce), germaniques (p. ex.: coiffe, flan, harpe, heaume, guetter), grecs (p. ex.: buix, cerisier, coup) et même orientaux (p. ex.: alambic, coton, nénuphar). Il faut expliquer ces éléments disparates en ayant recours à l'histoire des civilisations, chaque peuple envahissant le territoire de la France ayant laissé quelques traces de son passage. Cet enrichissement du vocabulaire se poursuit de nos jours par la formation de nombreux mots dérivés du grec (surtout pour les sciences, la médecine), par l'emprunt pur et simple de mots étrangers: italiens, allemands, anglais, américains, espagnols.

7 Premiers textes français

Les Serments de Strasbourg. Ces serments furent échangés devant Strasbourg, le 14 février 842, par Louis le Germanique et Charles le Chauve, se liguant contre leur frère Lothaire et promettant de s'aider mutuellement. Louis, chef allemand, jura en roman (= français), Charles, chef français, jura en tudesque (= allemand). Leurs soldats répondirent ensuite par une déclaration et jurèrent dans leur langue maternelle: les soldats de Charles en roman, ceux de Louis en tudesque. Ce sont les deux textes en roman qui constituent les plus anciens documents de la langue française.

Des cantilènes, ou petits poèmes destinés à être chantés, p. ex. la *cantilène de sainte Eulalie*, qui date du IX^e siècle.

Des vies de saints, en particulier la *Vie de saint Léger*, poème du X^e siècle et la *Vie de saint Alexis*, du XI^e siècle, qui relate avec un art simple et une émotion touchante la vie de pénitence d'un jeune Romain du IV^e siècle.

La littérature française

8 Principales divisions de l'histoire littéraire

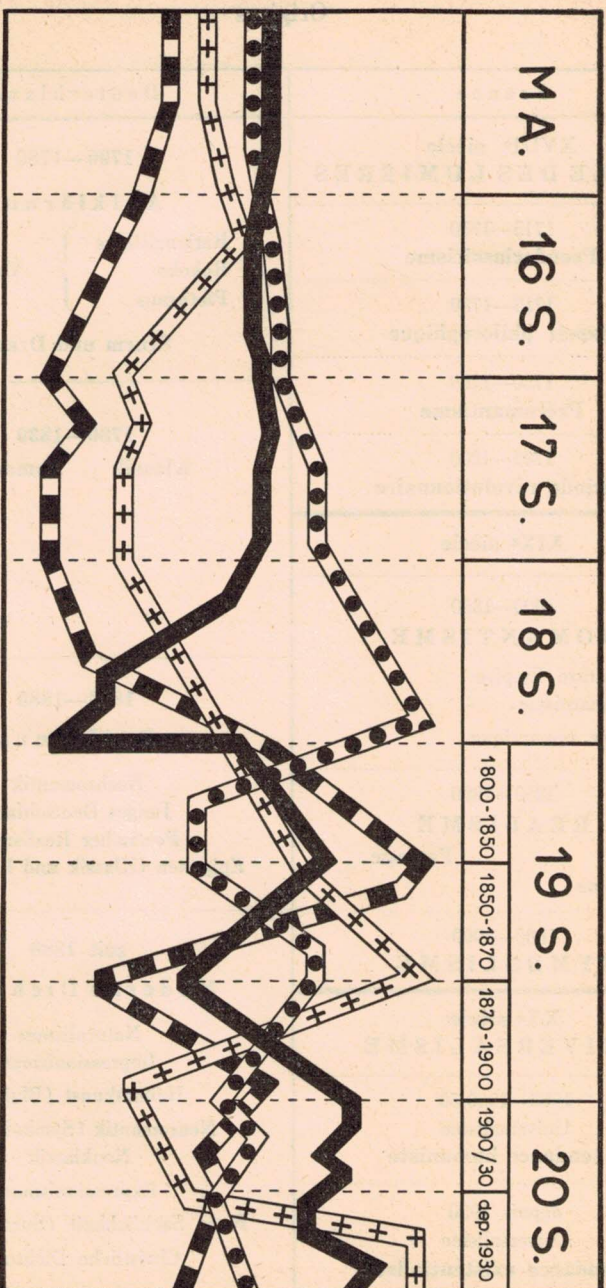
Voici, sous forme de tableau synoptique, les principales divisions des littératures française et allemande.

France	Deutschland
	bis 800 Altgermanische Dichtung
IX ^e —XV ^e siècles MOYEN AGE	800—1170 Altchristliche Dichtung
① IX ^e —XI ^e siècles 842: Serments de Strasbourg Vies de Saints	
② XII ^e et XIII ^e siècles Apogée Epopée Roman courtois Littérature bourgeoise	1170—1230 Ritterdichtung Ritterepen Volksepen Minnesang
③ XIV ^e et XV ^e siècles Pré-Renaissance Théâtre Poésie lyrique Histoire	1230—1500 Spätmittelalterliche Dichtung
	① 1230—1400 Stadtbürgerliches Schrifttum Mystik
	② 1400—1500 Humanismus—Renaissance
XVI ^e siècle RENAISSANCE	1500—1600 Reformation
Humanisme	
XVII ^e siècle CLASSICISME	1600—1700 Barock
① 1600—1660 Préparation Baroque Préclassicisme	
② 1660—1685 Apogée classique	
③ 1685—1715 Transformation	

France	Deutschland
XVIII^e siècle SIÈCLE DES LUMIÈRES	1700—1780
① 1715—1750 Pseudoclassicisme	Aufklärung
② 1715—1789 Esprit philosophique	Rationalismus } Rokoko } Vorklassik Pietismus }
③ 1750—1789 Préromantisme	Sturm und Drang
④ 1789—1800 Période révolutionnaire	1780—1830
XIX^e siècle	Klassik Romantik
① 1800—1850 ROMANTISME	1830—1880
a) Littérature Empire Préromantisme	Realismus
b) Apogée romantique	Nachromantik
② 1850—1880 RÉALISME	Junges Deutschland
Réalisme Parnasse	Poetischer Realismus
Naturalisme	Epigonen (Klassik und Romantik)
③ 1880—1900 SYMBOLISME	seit 1880
XX^e siècle UNIVERSALISME	Moderne Dichtung
① 1900—1930/50 Universalisme	Naturalismus
à tendance humaniste	Impressionismus
② depuis 1930 Universalisme	Heimatkunst (Blubo)
à tendance existentialiste	Neuromantik (Symbolismus)
	Neuklassik
	Expressionismus
	Neue Sachlichkeit (Surrealismus)
	Christliche Dichtung

9 Les grandes lignes de la littérature française

Le schéma ci-après représente les fluctuations des forces directrices de la pensée au cours des siècles.



— Foi, conscience

⊕ ⊕ ⊕ Concret, matière

• • • Raison

■ ■ ■ Sentiment

MOYEN AGE

Tableau général

10 Dates et divisions

Le moyen âge est un **gigantesque ensemble** de formes politiques qui commence avec le partage de l'Empire romain (395) et se prolonge jusqu'à la prise de Constantinople (1453). En littérature française toutefois, on ne remonte guère au delà du IX^e, voire du XI^e siècle. **Le moyen âge littéraire** comprend donc pratiquement la production de cinq siècles (XI^e—XV^e).

Pendant une si longue période, les conditions politiques, sociales, économiques, se sont naturellement modifiées. A leur tour, la pensée et l'art se sont transformés dans la mesure où les mœurs ont évolué. Aussi le moyen âge littéraire n'est-il pas uniforme. On constate un **sommet** aux XII^e—XIII^e siècles et une période de **transformation**, appelée parfois *pré-renaissance*, aux XIV^e—XV^e siècles.

11 Les classes sociales

Les principaux groupes qui constituent la société sont l'Eglise, la Noblesse, le Peuple.

L'Eglise est la classe dominante. Toute la nation croit à sa mission divine et la vie sociale est rythmée par la religion. L'Eglise entretient le culte; elle protège le faible contre le fort; elle sauve la civilisation au moment de l'invasion des barbares; elle instruit les enfants dans les écoles des monastères. (Toutes les écoles ont pour maîtres des moines ou des clercs. On applique le nom de «clerc» à tous ceux qui ont reçu de l'instruction, même s'ils ne sont pas membres du clergé.)

L'Eglise est intimement liée à l'histoire littéraire, car d'abord la littérature est *ecclésiastique*. Elle ne se laïcise que lentement, à mesure que se manifestent les conceptions d'art pur et le désir d'amuser la foule.

La Noblesse, brutale et guerrière, s'affine peu à peu. Le seigneur devient un chevalier qui a des sentiments généreux et qui se bat pour son Dieu, pour sa patrie ou pour l'amour de sa dame. Le château devient, pour un temps, un centre de civilisation où se développent les arts et la littérature. On étudie et on s'amuse. Vers la fin du moyen âge cependant, cet esprit de chevalerie s'affaiblit et la Noblesse reprend ses habitudes plutôt grossières.

Le Peuple n'est pas seulement formé des serfs attachés à la terre. De bonne heure, les artisans et les marchands acquièrent une certaine indépendance et constituent une bourgeoisie qui, elle aussi, se reflète dans la littérature.

Poésie épique

12 Origines de l'épopée

Comme la Grèce antique, la France primitive a produit de bonne heure des récits d'aventures historiques ou légendaires, écrits en vers, qu'on appelle **épopées**.

L'épopée fut d'abord religieuse plus que guerrière et les premiers héros qu'elle chanta furent des saints ou considérés comme tels. Le grand soldat dont le monastère possédait les restes était un soldat de Dieu : pieusement on conservait son souvenir et on célébrait sa gloire dans des panégyriques latins qui s'enflaient d'âge en âge. Les pèlerins qui s'arrêtaient là pour l'étape entendaient avec émerveillement ces récits d'un passé glorieux. C'est là que les **trouvères** rencontrèrent cette matière de choix à mettre en vers héroïques et ils composèrent des épopées.

13 L'esprit chevaleresque et son expression littéraire

L'esprit qui anime les épopées françaises est l'esprit de chevalerie.

a) D'abord essentiellement **chrétien et militaire**, l'esprit chevaleresque donne à l'épopée un caractère religieux. Les liens qui unissent le suzerain (lieutenant de Dieu) et le vassal (soldat de Dieu) sont des liens d'honneur et de foi, le chevalier et son roi combattant tous deux pour une même cause qui les dépasse.

b) Peu à peu, l'esprit chevaleresque prend une nuance plus intéressée : le **souci de la tradition familiale**, le « lignage ». Le vassal s'engage par un contrat à servir son suzerain ; en retour, le seigneur donne une terre, un « fief » à son vassal et s'engage à le protéger, lui et toute sa famille.

c) Enfin l'esprit de chevalerie se désagrège encore, affaibli par le merveilleux féerique et la galanterie. A la grandeur d'âme on préfère la peinture de l'amour et le récit d'aventures **romanesques**.

Suivant l'esprit qui les anime, les œuvres épiques ont été classées en deux grands groupes : les *chansons de geste* (épopées proprement dites) et les *romans courtois*.

Les chansons de geste

14 Caractères généraux

On donne le nom de **chansons de geste** (du latin *gesta*, au sens de « récit historique ») à des romans de chevalerie, en vers, dont l'action se situe au temps de Charlemagne ou de son fils Louis, et que des jongleurs chantaient dans les châteaux ou sur les places publiques.

Les chansons de geste traitent des **sujets nationaux** et ont toujours un fond plus ou moins historique. Mais la vérité y est mêlée de fiction ; il s'agit donc de **légende** plutôt que d'histoire.

Elles sont écrites **en vers** de dix syllabes, en général, et divisées en **laises** ou strophes d'inégale longueur (quelquefois 100 ou 150 vers). Tous les vers d'une laisse se terminent par la même **assonance**. (L'assonance consiste dans la similitude de la dernière voyelle ou diphtongue accentuée: *arbre, âme, visage, grave, Charles*. Au contraire, pour constituer une **rime**, il faut la similitude non seulement de cette voyelle ou diphtongue, mais d'une consonne au moins: *arbre, marbre; visage, sage, rage; âme, pâme*.)

Ces chansons inventées par les trouvères étaient récitées ou **chantées** par les jongleurs, qui allaient de ville en ville, de château à château pour distraire la société. Ils s'accompagnaient d'une sorte de violon, la **vielle**, et débitaient leur chanson sur une mélodie très simple, jouant une ritournelle après chaque laisse.

Parmi les quatre-vingts chansons de geste que l'on possède, la plus belle est la **Chanson de Roland**, composée vers 1100.

La Chanson de Roland

15 L'histoire et la légende

L'auteur de la Chanson de Roland a pris pour sujet de son poème **un fait historique**: la surprise d'une arrière-garde française, commandée par le comte Roland, dans la vallée de Roncevaux; des montagnards basques écrasèrent les chevaliers sous des quartiers de rocher, puis regagnèrent leurs abris et échappèrent à toute vengeance.

Mais à ce fait historique, le trouvère mêla **des éléments légendaires**. Roland devient le neveu de Charlemagne. A l'arrière-garde, on place les douze pairs de France (Olivier, Turpin, etc.) et vingt mille chevaliers, qui sont surpris à cause d'une trahison. Les adversaires ne sont plus d'obscurs montagnards basques, mais des Sarrasins, au nombre de cent mille. Enfin, Charlemagne revient à Roncevaux et tire une vengeance éclatante du traître et des agresseurs.

16 Analyse de la Chanson

On distingue dans cette chanson trois parties. — Dans la première se prépare la **trahison**. Ganelon, chevalier français envoyé en ambassade auprès du Sarrasin Marsile, en profite pour organiser avec lui la surprise à Roncevaux. — Dans la seconde partie, c'est le **combat**. Les Français sont attaqués par les Sarrasins. Olivier conseille à Roland de sonner son olifant (cor d'ivoire) pour appeler Charlemagne à son secours. Mais Roland, trop orgueilleux, refuse, et sa témérité le rendra responsable du désastre. Après un combat acharné, tous les Français succombent. Roland meurt le dernier, mais il n'est pas tué par l'ennemi: il a enfin consenti à sonner son olifant, non pour demander du secours, mais pour que l'empereur vienne et le venge. Et il sonne si fort que ses tempes se brisent. Roland fait alors ses adieux à son épée et meurt, la tête

ournée vers l'ennemi. — La troisième partie est consacrée à la **poursuite** des Sarrasins par Charlemagne et à la **punition** du traître Ganelon. La fiancée de Roland, Aude, sœur d'Olivier, meurt en apprenant la nouvelle du désastre.

17 Valeur de la Chanson

Comparée à *l'Iliade* ou au *chant des Nibelungen*, la *Chanson de Roland* semble beaucoup plus simple. Cette simplicité voulue en fait la valeur. Les personnages apparaissent ainsi à l'état brut : on les voit avec leurs ardeurs, avec leurs faiblesses, avec leur triple idéal chrétien, guerrier et national.

La *chanson* devient ainsi une glorification de l'**héroïsme**. Il faut combattre pour son Dieu contre l'infidèle, symbole du mal. Il faut être preux, c'est-à-dire combattre avec joie et avec un mépris souverain du danger, car plus le péril est menaçant, plus grande est l'allégresse et plus glorieuse la récompense. Il faut enfin sauver l'honneur du pays, la gloire de «douce France». Tout cela est simple et tout est simplement beau.

Les Romans courtois

18 Principaux caractères des romans courtois

Au XII^e siècle, un esprit plus affiné gagnait peu à peu la noblesse, atténuant sa rudesse guerrière. C'est surtout pour divertir les seigneurs et les dames qui menaient la vie de cour que des romans ont été composés, d'où leur nom : **romans courtois**.

Ils ont un tout autre caractère que les chansons de geste. Ils sont écrits pour être lus et non chantés, lus à haute voix dans un cercle restreint, mais cultivé, ou relus dans le silence de leur chambre par les femmes. Ce sont des récits d'aventures extraordinaires où **le merveilleux** abonde et où **le culte de la femme** et **le culte de la forme**, qui ne jouaient aucun rôle dans les chansons de geste, prennent une place très importante.

19 L'amour courtois

Ce qui caractérise ces romans, c'est qu'ils racontent et analysent d'abord l'amour, l'**amour courtois**.

Cet amour est conçu comme une passion mystérieuse et irrésistible. Pour le chevalier la femme qu'il sert est comme une image divine ; il lui sacrifie tout, jusqu'à son honneur. Il n'établit aucun rapport entre son amour et la morale : il ne se demande jamais s'il a le droit d'aimer, et il pense rester profondément chrétien, même quand son amour est coupable.

Cette conception toute païenne, qui fait de l'amour la religion suprême, porte nettement la note d'une décadence spirituelle. Mais elle manifeste en même temps un **idéal nouveau** : l'idéal du chevalier qui fait de la femme le symbole de l'honneur, de la pureté, de la fidélité et du bonheur.

20 Les romans bretons

Parmi les romans courtois, les plus célèbres sont les **romans bretons**. Ils développent des sujets empruntés aux vieilles légendes celtiques.

a) Les uns, les **romans de la Table ronde**, ont pour héros principal quelque chevalier de cette cour bretonne où le roi Arthur réunissait ses douze principaux vassaux autour d'une table ronde. On y raconte les prouesses et surtout les aventures amoureuses de ces chevaliers qui, pour mériter ou pour conserver les faveurs de la dame de leurs pensées, affrontent tous les périls.

b) D'autres romans se rattachent à la **légende du saint Graal**, le vase dont Jésus se servit à la Cène et dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang sacré qui coulait des plaies du Christ. Cette coupe perdue ne pouvait être retrouvée que par un chevalier sans peur et sans reproche, pur de corps et d'âme.

Œuvres principales

21 Le roman de Tristan et Iseut

Tristan est élevé par son oncle, le roi Marc de Cornouailles. Il délivre le pays en abattant un chevalier monstrueux, le Morholt, mais il est blessé par une arme empoisonnée. Il est guéri en Irlande par la sœur de son ennemi. De retour en Cornouailles, il est chargé par le roi Marc d'aller demander pour lui en mariage une mystérieuse jeune fille blonde. Tristan la découvre dans la fille du roi d'Irlande, Iseut la Blonde. Il l'obtient et l'emmène chez son oncle. Mais en route, les deux jeunes gens boivent par erreur un philtre d'amour destiné au roi Marc et à Iseut. Ils s'aiment donc d'une passion irrésistible et fatale. Le roi découvre la vérité et Tristan, chassé, gagne la Bretagne française, où il se résigne à épouser la fille du duc, Iseut aux Blanches mains, qu'il n'arrive point à aimer. Blessé grièvement dans un combat par une épée empoisonnée, il sait que seule Iseut la Blonde peut le guérir. Il envoie son beau-frère Kaherdin la chercher. S'il la ramène, il mettra à son navire une voile blanche, sinon, une voile noire. La nef est un vue. Tristan s'enquiert auprès de sa femme de la couleur de la voile. Sa femme, qui a surpris le secret de son mari et qui est jalouse, annonce faussement qu'elle voit une voile noire. Tristan, désespéré, expire et Iseut la Blonde meurt de douleur sur son corps.

22 Les romans de Chrétien de Troyes

De tous les poètes qui adaptèrent la « matière de Bretagne » au goût français, **Chrétien de Troyes** est le plus célèbre. Ses principaux romans sont : *Erec et Enide*; *Yvain ou le Chevalier au Lion*; *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette*; *Perceval ou le Conte du Graal*.

23 Les romans antiques

Les romans antiques forment un groupe spécial et peu original. Ils doivent leur naissance à l'enthousiaste mouvement d'études classiques qui se produit au XIII^e siècle. Seul *le roman d'Alexandre* a quelque mérite littéraire. Il est écrit en vers de douze syllabes, d'où le nom d'*alexandrin* donné au vers de cette mesure et qui, au XVII^e siècle, deviendra le vers français par excellence.

24 Influence internationale de la poésie épique française

Les chansons de geste et les romans bretons marquent un sommet dans l'histoire de la littérature et sont une première manifestation de l'universalité de la langue française. L'Europe entière était aux écoutes: l'Italie, l'Angleterre, la Suède, la Norvège, l'Allemagne. Pour ne parler que de ce dernier pays, c'est à ces sources françaises que s'inspirent en particulier le *Parzifal* et le *Willehalm* de Wolfram von Eschenbach, le *Tristan und Isolde* de Gottfried von Strassburg, l'*Erek* et l'*Iwein* de Hartmann von Aue, et toutes les autres imitations des écrivains secondaires: les curés Konrad et Lamprecht, Heinrich von Veldeke, Herbert von Fritzlar, Konrad von Würzburg, Eilhart von Oberg, Ulrich von Türlheim, Heinrich von Freiberg et tant d'autres. Richard Wagner a puisé aux mêmes sources et immortalisé la matière de Bretagne dans trois de ses plus célèbres opéras: *Tristan und Isolde*, *Lohengrin* et *Parsifal*.

Littérature bourgeoise

25 Caractère principal

De tout temps le peuple a aimé se divertir et se gausser des travers d'autrui. C'est de là qu'est née la littérature **bourgeoise** ou **populaire**, qui s'épanouit à côté de la littérature chevaleresque.

La tournure d'esprit qui anime cette littérature a été appelée **esprit gaulois**. Cet esprit s'exprime surtout dans la raillerie; il est le bon sens joyeux, la malice un peu grasse. Sans indulgence, il lui arrive d'être dur, presque cruel: il rit des victimes au lieu de les plaindre. Pour vaincre les difficultés de la vie, il recourt à la ruse plutôt qu'à l'héroïsme et au sacrifice.

Cet esprit gaulois prend forme en particulier dans *le Roman de Renart* et dans *les fabliaux*.

26

Le Roman de Renart

Le genre le plus aimé du public illettré, et probablement le plus ancien, est l'histoire amusante qui met en scène des **animaux**.

Cela explique le succès du **Roman de Renart**. C'est le titre donné à une collection de petits poèmes narratifs groupés en séries ou «branches»

et datant de la fin du XII^e siècle. Les animaux mis en scène portent tous des **noms**. La figure principale est celle du goupil qui s'appelle Renart. Tout le roman est le récit comique des aventures de Renart et des farces qu'il fait aux autres animaux.

Chaque animal est fortement **individualisé**: chacun a son caractère propre, ses formes et ses actions propres. Mais chaque personnage, sous son masque animal, est le **représentant d'un groupe de la société humaine**. Ces joyeuses histoires deviennent ainsi une image familière et pittoresque de la société du moyen âge.

L'inspiration générale est bien faite pour réjouir les bourgeois: la force est toujours vaincue par **la ruse**, qui emploie, il faut en convenir, des moyens plus ou moins recommandables.

La version française est la source du *Reinhart Fuchs* de l'Alsacien Heinrich der Glichesäre et, à travers une imitation flamande *Reinaert de Vos*, la source lointaine de *Reineke Fuchs* de Goethe.

27

Les fabliaux

Les fabliaux sont de plaisantes **anecdotes** qu'on se raconte à table et que tout le monde connaît déjà plus ou moins. Ils sont animés du même esprit que le Roman de Renart: l'anecdote courte et gaillarde, parfois même un peu leste et grossière, ne cherche qu'à **produire le rire**. L'auteur s'amuse à propos de tout et à propos de rien. Volontiers il s'entretient aux dépens de quelqu'un: il se moque des moines, des curés, des maris trompés, des femmes coquettes, des bourgeois et des pauvres.

On range aussi sous la même dénomination de fabliaux des histoires moins amères ou moins comiques, qui sont de jolis **contes**, d'un tour gracieusement naïf et d'une invention légendaire, par exemple *le Jongleur de Notre-Dame*.

28 Les Perdrix

Un paysan, nommé Gombaudo, a pris deux perdrix; il les donne à sa femme pour qu'elle les fasse cuire, tandis qu'il va inviter le curé à venir les manger avec lui. En l'absence de son mari, la femme, très gourmande, tâte aux perdrix et finit par les manger toutes les deux. Le paysan revenu, sa femme lui recommande d'aiguiser son couteau et il se met aussitôt au travail. Pendant ce temps, le curé arrive et la femme lui dit: «De perdrix, il n'y en a pas; Gombaudo veut vous couper les oreilles; voyez comme il aiguise son couteau. Sauvez-vous!» Le curé s'en va en hâte. La femme crie alors à son mari: «Courez! le prêtre emporte les perdrix!» Gombaudo, son couteau à la main, galope derrière le curé, qui a le temps de gagner son presbytère et de s'enfermer au verrou.

29 Le Vilain Mire (Le Paysan Médecin)

Un vilain bat tous les jours sa femme; celle-ci cherche une occasion de se venger. Viennent à passer deux messagers: la fille du roi a une arête de poisson dans le gosier, et l'on a besoin tout de suite d'un mire (médecin). La femme du vilain dit aux messagers du roi que son mari est un excellent médecin, mais qu'il n'en veut pas convenir avant qu'on l'ait roué de coups. Bien battu, et médecin malgré lui, le vilain suit les messagers à la cour. Devant la princesse, il fait des contorsions si grotesques que celle-ci, prise d'un fou rire, est délivrée de l'arête qui l'étranglait.

Dès lors, la réputation du prétendu mire est si bien établie qu'il lui arrive des malades de tous côtés. Pour s'en débarrasser, le vilain s'avise du stratagème suivant: il fait ranger devant lui tous les malades et leur annonce qu'il les guérira tous avec les cendres du plus malade d'entre eux. Puis il les interroge successivement. Mais personne ne désire être brûlé et chacun se déclare bien portant.

Enfin le vilain, comblé de présents, retourne chez sa femme et promet au roi de se tenir à sa disposition, sans qu'il soit besoin désormais de recourir à la bastonnade.

C'est de ce fabliau que Molière a tiré *le Médecin malgré lui*.

Théâtre

30 Origines

a) Comme le théâtre grec, le théâtre du moyen âge est né du culte. Certains jours de fête, le clergé ajoutait à l'office sacré une représentation dialoguée, qui mettait sous les yeux des fidèles les principaux événements de la solennité, p. ex. l'adoration des bergers, à Noël; l'adoration des mages, à l'Epiphanie; la Passion du Christ, la Résurrection, etc. C'est ce qu'on appelle **le drame liturgique**. Il est joué *dans l'église*; les acteurs sont des *prêtres*; il est rédigé *en latin*.

b) Peu à peu, ces spectacles ayant pris plus d'importance et risquant de troubler l'office proprement dit, le clergé les fit représenter *sous le porche* de l'église, sur le parvis ou dans le cloître. Les acteurs n'étaient plus des prêtres, mais *des laïcs*, surtout des étudiants, et, pour s'adapter au public, le latin fut abandonné pour *le français*. Un exemple connu est *le Jeu d'Adam*, au XII^e siècle.

c) Enfin on établit des *théâtres en plein air* ou dans des salles de réunion. Les drames religieux purent dès lors, sans perdre leur caractère édifiant, se développer davantage. Parfois s'introduisent **certain éléments comiques** qui auront tendance à se développer.

d) **Le théâtre comique** s'est sans doute développé parallèlement au théâtre sérieux, mais il n'acquiert droit de cité littéraire qu'au XV^e siècle. Il est joué par *des acteurs de profession*, groupés en confréries (les Clercs de la Basoche, les Enfants-sans-Souci).

31 Le décor

Le décor était assez différent de celui de nos théâtres modernes. Sur la scène sont juxtaposées de petites constructions («*mansions*» = maisons), figurant en réduction les principaux lieux dans lesquels l'action doit se dérouler. Les acteurs se déplaçaient de mansion en mansion suivant l'action. Les spectateurs envisageaient ainsi d'un seul coup d'œil tout le paysage de la pièce à laquelle ils allaient assister et selon les particularités de la décoration, ils pouvaient à l'avance deviner approximativement la marche des conflits et des dénouements.

32 Le théâtre sérieux

Les deux genres principaux du théâtre sérieux sont les Miracles et les Mystères.

a) **Les Miracles** sont des pièces tirées de la vie des saints et surtout de la vie et de la légende de la sainte Vierge. Ils se terminent par une intervention miraculeuse.

b) **Les Mystères** sont des pièces dont le sujet est emprunté à l'Ancien ou au Nouveau Testament, en particulier au récit de la Passion.

Les Mystères ont joué un rôle important dans la vie du moyen âge. Tenant à la fois de la cérémonie religieuse et de la fête populaire, c'étaient d'immenses et solennels spectacles. La représentation pouvait durer plusieurs journées, suspendant ainsi la vie de la cité.

Toutes les classes de la société : clergé, bourgeoisie, écoliers, artisans, fournissaient les acteurs volontaires, dont le nombre pouvait s'élever jusqu'à cinq cents. Chacun était chargé de s'habiller.

Une foule immense se pressait pour contempler ces spectacles. Cette foule frémissait d'émotion pieuse, pleurait avec la Vierge, souffrait avec le Seigneur. Mais, elle riait aussi, car il y avait des scènes joyeuses où des valets et des diables faisaient les pitres. Il est resté un peu de cela dans le théâtre de Shakespeare ou dans le *Théâtre du Monde* de Calderon, représenté périodiquement à Einsiedeln.

La valeur littéraire des *Miracles* et des *Mystères* n'est pas très grande ; il y a cependant de beaux passages, des accents de douleur profondément humains et poignants. Mais par l'influence qu'ils exercent sur les foules, ils ont une **valeur culturelle** indéniable. Ils offrent une vision théologique de l'univers et contribuent à entretenir l'esprit de foi.

Le mystère le plus célèbre est *la Passion* d'Arnould Gréban.

33 La théâtre comique

Les genres principaux du théâtre comique sont les moralités, les soties et les farces.

Les Moralités sont des pièces qui ont pour but d'enseigner l'amour du bien et la haine du vice.

Les Soties sont des pièces satiriques, où la folie humaine est jouée par des acteurs vêtus d'une robe jaune et verte et coiffés d'un bonnet à longues oreilles. Ces acteurs sont appelés des *sots*.

Les Farces ont eu un grand succès. La farce, du latin *farsa* (farcir, remplir), est, en langue culinaire, le hachis placé dans une volaille, dans un pâté. Primitivement, on désigna par le mot *farce* certaines interpolations mêlées au texte liturgique des épîtres, des évangiles. A l'époque où l'on introduisit dans les mystères de courts intermèdes comiques, on les considéra comme la farce qui vient s'ajouter à un mets substantiel et qui y apporte un agréable condiment. De là, ces petites comédies ont gardé le nom de **farces**, même lorsqu'elles étaient représentées isolément.

Les farces peignent avec esprit un petit monde bien vivant de bourgeois, de paysans, de curés, de filous subtils. Elles s'amuse de la malice des femmes et de leur déraison. Ce qu'elles veulent, c'est **faire rire**, et elles réussissent.

34 La farce de l'avocat Pathelin

Maître Pathelin est un avocat sans travail. Comme sa femme Guillemette a besoin d'une robe, il va chez le drapier, achète du drap et dit au marchand de venir encaisser l'argent dans sa maison. Quand le drapier arrive chez Pathelin, Guillemette lui dit que l'avocat est malade depuis six semaines. Le drapier ne comprend plus rien et repart. Un instant après, le berger Agnelet a besoin d'un avocat pour plaider contre le drapier, et il vient trouver Pathelin. Celui-ci accepte de défendre la cause et conseille au berger de faire l'idiot et de répondre bée ... à toutes les questions qu'on lui posera. Le jugement a lieu. Le drapier reconnaît Pathelin, il perd la tête et ne sait plus ce qu'il dit. Résultat: le berger est acquitté. Après ce succès, l'avocat demande au berger de le payer, mais pour toute réponse, le berger dit bée ... et s'en va.

Poésie lyrique

35 Le lyrisme en général

Le lyrisme, à l'origine, est de la **poésie chantée**, de simples couplets sur une mélodie rudimentaire. Les Grecs accompagnaient ces chansons sur la lyre, les Français du vieux temps se servaient d'une sorte de violon.

Plus tard, en dehors de tout rapport avec un instrument musical, on a appelé **lyrisme** *l'expression spontanée, poétique et rythmée d'un sentiment personnel sincère*. C'est dans ce sens qu'on parle de lyrisme en littérature.

36 Aux XII^e et XIII^e siècles

Les plus anciens poèmes lyriques sont les **chansons de toile** que les femmes du peuple chantaient en filant le soir à la veillée. Ces poèmes racontent de petits drames d'aventures ou d'amour.

Au cours des XIII^e siècle, le lyrisme se fait plus **savant**; le sujet en est surtout l'amour courtois. La verve lyrique est particulièrement féconde dans le sud de la France, où les troubadours chantent en langue provençale. Dans le nord, la poésie s'oriente vers le **genre moral et didactique** et produit un poème allégorique célèbre: *le Roman de la Rose* (XIII^e siècle).

37 Aux XIV^e et XV^e siècles

Dès le XIV^e siècle, la poésie lyrique est caractérisée par l'emploi de **formes fixes**: ballade, rondeau. Mais l'inspiration est rare et la poésie est devenue un art tout artificiel.

Au XV^e siècle cependant, deux noms méritent d'être cités: Charles d'Orléans et Villon.

38 Charles d'Orléans (1394—1465)

Charles d'Orléans a le don de tirer d'un rien une pièce agréable et de donner aux thèmes consacrés une forme élégante et facile.

39 François Villon (1431—1480?)

Villon est le plus grand poète de la fin du moyen âge. Il eut une vie fort troublée: écolier indiscipliné, étudiant débauché, voleur de grands chemins, arrêté souvent et n'échappant à la pendaison que par miracle. Mais dans ses erreurs et dans ses crimes, il garda une âme tendre et naïve, attachée au bien qu'il fuyait, à sa mère, à ses amis, à Dieu et à la bonne Vierge. Et c'est pour cela qu'il trouva pour raconter ses douleurs physiques et morales des accents pleins de poésie et d'éloquence.

Conscient de ses fautes, il tremble devant la mort et se confie dans les bras de la Vierge ou jette vers Dieu des cris déchirants. Cependant, même quand il parle de son tourment, il interrompt par un sourire tout développement qui lui paraît trop mélancolique. En cela encore il est bien l'homme du moyen âge.

L'œuvre de Villon se compose de deux recueils: *le Petit Testament* et *le Grand Testament*. Dans son poème le plus connu, *la ballade des Pendus*, des squelettes s'adressent aux humains avec un réalisme puissant.

40 L'histoire

Le mouvement de curiosité produit par les croisades a déterminé la création de nombreux ouvrages historiques qui gardent surtout un intérêt documentaire.

Conclusion

41 L'état d'esprit du moyen âge

Toute la richesse et toute la variété du moyen âge ne se laissent pas facilement résumer en quelques lignes. Cependant, à la période où la littérature a atteint son point culminant, au XII^e et au XIII^e siècles, on peut relever quelques traits principaux et caractéristiques qui, d'une façon parfois assez étrange, se juxtaposent ou se compénètrent : **une foi profonde, un esprit chevaleresque et un goût de la bouffonnerie.**

a) Foi profonde. Cette foi s'affirme dans la peinture, la sculpture et surtout dans l'architecture (construction des cathédrales), dans la guerre contre les infidèles (Croisades, saint Bernard, chansons de geste), dans l'activité théologique (saint Thomas d'Aquin), dans la poésie liturgique (hymnes et séquences), dans la civilisation en général (qui est fondée sur le droit chrétien) et dans la littérature.

b) Esprit chevaleresque. Cet esprit est guerrier, familial ou galant. Sans supprimer toujours les instincts orgueilleux, cruels ou sensuels, cet esprit s'illustre des plus nobles vertus : la foi, la fidélité au chef, le culte de l'amitié et de l'honneur, le courage, l'horreur de la trahison et des combinaisons équivoques, l'amour du devoir accompli.

c) Verve bouffonne. Les hommes du moyen âge ne menaient pas une vie sombre et sans joie. Ils aimaient les jeux et les propos joyeux. Le rire ne s'attaquant pas encore à la religion, le clergé tolérait certaines formes et certains rites qui surprendraient aujourd'hui.

42 Le problème de l'homme

D'une manière générale, le problème de l'homme trouve une solution en fonction de Dieu, par une sorte d'**humanisme théocentrique.**

a) Quoi que l'on dise de la naïveté du moyen âge, l'**activité de l'esprit** n'a pas été négligée. Pour preuve, il n'y a qu'à considérer les manifestations de cet esprit : arts, philosophie, théologie.

b) Mais l'homme n'est pas un être simplement naturel, c'est **un chrétien**.

— *Il croit en Dieu* et sait que, par la grâce sanctifiante, il porte en lui dès ici-bas la vie proprement divine. Le monde lui apparaît comme un vaste tableau à déchiffrer et dans lequel il lit Dieu.

— *Il a confiance en Dieu et fait confiance à Dieu*. Les problèmes de la destinée humaine sont envisagés comme des réalités établies plutôt que comme objet d'investigation raisonnable. Il n'y a donc pas divorce entre la raison et la foi, mais *synthèse* parfaite et nécessaire.

— *Il aime Dieu* et prouve son amour par une attitude filiale à l'égard de Dieu (prière, pratique religieuse), fraternelle envers tous les hommes (esprit communautaire).

c) Cela ne veut pas dire que **le comportement moral** de l'homme ait toujours été exemplaire. Le péché originel existe et la puissance du diable est réelle. Mais la miséricorde de Dieu aussi est réelle et, de plus, infinie.

Ainsi, parmi une forte retombée de passions et de crimes, il n'en reste pas moins que l'homme médiéval tenait le regard détourné de soi-même et fixé sur Dieu, réalisant **un humanisme total** où dominait la foi.

43 Tableau général de la fin du moyen âge

En faisant le bilan à la fin du XV^e siècle, on constate **un épuisement général** de plus en plus sensible.

Le grand fait qui domine l'histoire des XIV^e et XV^e siècles est **la guerre de Cent ans** (1337—1453), c'est-à-dire plus d'un siècle d'atroces misères qui furent à la fois la cause et la conséquence de misères morales.

L'idéal d'honneur et de piété des siècles précédents disparaît. La foi subsiste, mais elle est affaiblie par **l'esprit critique** et **l'individualisme** qui s'infiltrèrent un peu partout.

Comme l'inspiration manque, la littérature devient de plus en plus mécanique et fade.

Dans l'enseignement, on «dispute» trop et on ne se cultive pas assez. Si on lit les auteurs anciens, les latins surtout, un peu les grecs (dans des traductions), on ne découvre pas ce qui peut donner à l'esprit quelque idée de la beauté ou de la grandeur des lettres antiques.

Aussi, quand à la fin du XV^e siècle les Français entrent en contact avec la civilisation italienne, ils découvrent un idéal nouveau qu'ils chercheront à réaliser en France au cours du siècle suivant. Cette découverte marque le début d'une nouvelle période: **la Renaissance**.

XVI^E SIÈCLE

Renaissance

44 Renaissance et Humanisme

On désigne, en général, par le mot de **Renaissance** le mouvement artistique, littéraire et philosophique qui, né en Italie vers le milieu du XIV^e siècle, s'y développa pendant tout le siècle suivant et se répandit ensuite, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, dans les autres pays de l'Europe occidentale.

En France, la Renaissance se situe au XVI^e siècle. Mais le mot *Renaissance* lui-même n'était pas connu au XVI^e siècle. On parlait plutôt d'**Humanisme**, désignant par cette expression le mouvement intellectuel du siècle.

On appelait **humanistes** les érudits qui, dans l'étude des lettres anciennes, attribuaient une importance particulière à l'éloquence et à la poésie, qualifiées de *disciplina humaniores*. Ces humanistes s'appliquaient surtout à faire «revivre», à faire «renaître» les lettres anciennes, à en «redécouvrir» la beauté esthétique et le génie païen. La notion de «renaissance» était donc là, mais ce n'est guère que vers 1860 que le mot, proposé par l'écrivain bâlois Jacob Burckhardt, a été définitivement adopté.

Tableau général

Causes de la Renaissance en France

45 A) La civilisation italienne

A la fin du XV^e siècle, pour faire valoir leurs droits sur le royaume de Naples et le duché de Milan, les rois de France envahissent l'Italie (1494—1525). Ces guerres, en plus de leur importance politique, font connaître aux Français **une civilisation en avance** sur la leur.

Ils découvrent d'abord *les richesses artistiques*, car en peinture, en sculpture et en architecture, l'Italie possède déjà la plupart des chefs-d'œuvre de ses grands artistes (Fra Angelico, Botticelli, Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, etc.).

Ils constatent ensuite que les érudits italiens sont en possession de nombreux manuscrits authentiques des *auteurs anciens*, latins et grecs. Ce qui était nouveau, c'était la manière d'utiliser ces textes: ils étaient étudiés, non plus en fonction du christianisme, mais pour eux-mêmes, en fonction de leur beauté et de leurs idées

païennes. Quant aux sources grecques, elles étaient la grande nouveauté. Apportées en Italie par des savants grecs chassés de Constantinople par les Turcs (1453), elles allaient bientôt commencer de passer en France.

Les Français lisent aussi les œuvres originales des *écrivains italiens*: Pétrarque, l'Arioste, qui recherchent la beauté avant tout.

Enfin, ils sont éblouis par *la vie luxueuse* des cours princières des petits états italiens.

Aussi, quand les Français rentrent chez eux, ils n'ont qu'un désir: **acquérir à leur tour cette civilisation**. Dans ce but, les rois et les nobles achètent en Italie des œuvres d'art, ils commandent des tableaux, attirent si possible les artistes en France: ainsi Raphaël, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto. Les sculpteurs français et les architectes surtout imitent, souvent d'ailleurs de façon très originale, les maîtres italiens (châteaux de la Loire). Les meilleurs écrivains veulent séjourner en Italie et se mettent à l'école des érudits. Et, d'une manière générale, la noblesse française se met à aimer la vie et à rechercher tous les agréments de la société.

46 B) L'imprimerie

L'art d'imprimer avec des caractères mobiles, né sur le Rhin en 1450 (Gutenberg), se développe, en France, surtout au XVI^e siècle.

Les conséquences de cette invention sont très importantes. D'abord elle permet de **fixer** définitivement les textes, qui ne sont plus soumis aux bévues des copistes. D'autre part, l'imprimerie permet de **multiplier** à l'infini les œuvres (ou les traductions) des auteurs anciens et contemporains, et, par là, d'en **vulgariser** l'usage et la connaissance.

47 C) Les découvertes scientifiques

Depuis la fin du XV^e siècle, les découvertes et les inventions se multiplient: Amérique (1492), route des Indes (1497), système de Copernic, microscope. L'anatomie et la médecine font d'étonnants progrès. Tout cela élargit l'horizon et excite la curiosité des hommes, et contribue à former petit à petit un **esprit nouveau**.

48 D) La Réforme protestante

Sans être proprement une cause de la Renaissance, la Réforme présente avec l'humanisme un certain nombre de points communs. Elle aussi *s'oppose au moyen âge*. Voulant que les fidèles se reportent au texte même de la Bible, elle favorise *l'esprit critique*. En particulier, elle étend le champ

de la *langue vulgaire*, appelée à traiter de questions théologiques, rôle jusque-là réservé au latin. (Calvin publie en latin, puis en français, son *Institution de la religion chrétienne*.)

49

Activité des humanistes

L'activité des humanistes est à la fois philologique et philosophique.

a) Philologique. — Leur première occupation est de rétablir la *version originale* des textes de l'antiquité (nous dirions aujourd'hui : établir des éditions critiques). Dans ce but, ils recherchent et comparent les manuscrits. — Ils rédigent des *commentaires* en s'inspirant de l'histoire antique et en relevant la valeur esthétique des œuvres. — Surtout ils multiplient les *traductions* et dressent les premiers *dictionnaires*.

b) Philosophique. — Mais les humanistes n'étaient pas uniquement philologues. Ils cherchent à comprendre et à *assimiler les idées* des anciens auteurs grecs et latins. Cependant, ils ne sont pas antichrétiens. Au contraire, ils rêvent de *synthèse* entre la foi et la raison, entre le christianisme et la sagesse antique.

50 Propagation de l'humanisme

Le roi François I^{er} soutient activement l'effort des humanistes. Il fait construire une *imprimerie*, procure des *manuscrits*, crée la *Bibliothèque royale* (qui deviendra la Bibliothèque Nationale), constitue le *dépôt légal* (obligation de remettre à l'Etat un exemplaire de tout ce qui est imprimé en France). Il fait appel aux *«lecteurs royaux»* : ce sont des professeurs de grec, d'hébreu et de latin, indépendants de l'Université de Paris, donc soustraits à la surveillance des théologiens (cette institution deviendra le Collège de France). Enfin il attribue des *pensions* aux humanistes et entretient une vie de cour où les belles lettres sont mises à l'honneur.

La sœur du roi, Marguerite de Navarre, joue un rôle aussi important que son frère. Auteure elle-même, elle est la protectrice généreuse des écrivains et des humanistes.

Représentants

51 La Renaissance et l'humanisme ont transformé la vie sociale et modifié la manière de penser du XVI^e siècle. Par là même, ils ont donné une nouvelle direction et un nouvel essor à la littérature.

Les écrivains du XVI^e siècle ont été séduits par l'humanisme. Rabelais puise avec avidité aux sources nouvelles et emmagasine les idées humanistes

plutôt qu'il ne les assimile. **Ronsard et la Pléiade** s'inspirent surtout de la beauté artistique des anciens et se proposent de renouveler la poésie et la langue françaises. **Montaigne**, lui, s'intéresse surtout aux idées et cherche, sur un plan purement humain, à établir une synthèse entre la sagesse païenne et l'esprit chrétien. **Saint François de Sales** complète et corrige Montaigne en établissant la synthèse sur le plan de l'humanisme chrétien.

Rabelais

52 L'écrivain et son œuvre

Moine, chanoine, curé, médecin, érudit, et romancier, **François Rabelais** (1494—1553) a composé un grand roman en cinq livres. Il y raconte l'histoire bouffonne de deux géants : Gargantua et Pantagruel, et les aventures de leurs amis : Panurge, compagnon intelligent, joyeux et sceptique, et Frère Jean, moine grossier et cynique, qui se bat comme un héros et se conduit comme un soudard et pour qui Gargantua fonde une abbaye idéale, l'abbaye de Thélème, sur le modèle de la cour des rois de France.

Dans cet ouvrage, Rabelais apparaît à la fois comme homme du moyen âge et comme homme de la Renaissance.

Homme du moyen âge, il l'est d'abord par le choix de ses personnages et des prouesses merveilleuses qu'il leur attribue. Il l'est aussi par l'intention de son ouvrage, écrit comme passe-temps pour amuser ses malades. Il l'est encore par son esprit critique et satirique qui, comme dans les fabliaux, ridiculise les choses et les gens qu'il n'aime pas. Mais, même dans ses attaques contre l'Eglise, le dogme n'est pas mis en cause. Il est surtout du moyen âge par son goût pour la grosse plaisanterie qui n'exclut pas une grossièreté assez vulgaire.

Mais Rabelais est aussi **homme de la Renaissance**. Il parle avec enthousiasme des bienfaits de l'humanisme, vante le progrès de la science et met une entière confiance dans la culture antique pour procurer un adoucissement des mœurs.

Ses idées

53 a) Sa morale

Cette admiration de l'antiquité n'est pas sans danger, car, avec la science antique, Rabelais admet aussi l'esprit païen. Il a une confiance éperdue dans la bonté et la sainteté de *la nature* ; il croit qu'elle se suffit entièrement à elle-même et qu'à la suivre

docilement dans toutes ses manifestations on ne saurait ni s'égarer ni se tromper. Cette conception dénote une morale bien superficielle connue sous le nom de «**pantagruélisme**». Elle se résume dans la règle de l'abbaye de Thélème: «Fais ce que voudras».

54 b) Ses idées pédagogiques

Beaucoup des idées de Rabelais n'ont plus guère qu'un intérêt historique. Quelques-unes cependant, en particulier celles qui s'appliquent à l'instruction de la jeunesse gardent quelque valeur. Rabelais veut l'expansion totale de l'homme, **corps et âme**. Il donne donc, dans la formation des jeunes, une grande place à la *culture physique*, aux sports, à l'hygiène. Il pense aussi à meubler *l'esprit*, mettant un peu trop l'accent sur une tête «bien pleine» plutôt que sur une tête «bien faite». Il sait aussi que, sans *morale*, la science ne fait pas le bonheur des hommes, que la plus merveilleuse invention peut devenir, entre les mains d'ambitieux et de méchants, un fléau pour le genre humain. C'est ce qu'il formule en déclarant que «science sans conscience n'est que ruine de l'âme».

55 c) Son art

Rabelais a le don de conter. Il choisit toujours le *détail concret* qui donne au récit l'air de la vie et de la vérité. Partout il fait jaillir *l'image*, qui lui est bonne, pourvu qu'elle soit colorée, parlante. Il est surtout un merveilleux inventeur de mots et son *vocabulaire* est un des plus riches de toute la littérature française.

La Pléiade poétique

56 La Pléiade

L'enthousiasme croissant pour les auteurs anciens et italiens suscite partout des imitations et des adaptations. Elles sont souvent rédigées en latin. Si elles sont en français, la langue est presque toujours encombrée d'expressions latines et de mots italiens. Il s'agit donc, sans rejeter les avantages de l'humanisme, de défendre le français ainsi malmené.

C'est ce qu'entreprennent quelques jeunes poètes. Ronsard est le chef de cette petite «brigade», qui bientôt prendra le nom de **Pléiade**, d'après le nom mythologique de la constellation de sept étoiles et par analogie aux sept poètes grecs d'Alexandrie.

Joachim du Bellay (1522—1560) est chargé de rédiger le programme du groupe et, en 1549, il lance un manifeste éclatant: *la Défense et Illustration de la langue française*.

57 Théorie de la Pléiade

Ce manifeste, complété par quelques autres écrits de Ronsard, a une double importance: pour la langue et pour la poésie.

a) **La langue.** — Il établit le triomphe définitif du **français** comme langue nationale. Mais comme cette langue est encore pauvre, il faut l'enrichir en créant **des mots nouveaux**. On puisera dans les dialectes, dans les termes du métier; on autorise même des emprunts au grec et au latin, voire aux langues étrangères, à condition toutefois que ces nouveaux mots soient conformes au génie de la langue.

b) **La poésie.** — La Pléiade énonce quelques idées maîtresses.

1. La poésie est **un art sacré** et le poète, pour qui le travail est nécessaire, ne sera vraiment poète que s'il reçoit le don gratuit de **l'inspiration**.

2. Le principe de l'art est dans **l'imitation des Anciens**, grecs et latins, et des Italiens, Pétrarque en particulier. A cela s'ajoute le conseil de faire usage de **la mythologie**.

3. Il faut cultiver les **genres nouveaux**: ode, sonnet, épopée, et consacrer son talent aux louanges de la France.

4. Il faut assouplir **la syntaxe** et lui accorder certaines licences poétiques, par exemple l'inversion.

58 Ces idées ne sont pas toutes originales. Déjà quelque vingt ans avant la publication du manifeste de la Pléiade, **Clément Marot** (1497—1544), tout en restant très attaché au moyen âge, en avait formulé plusieurs en des vers alertes et émus.

59 A Lyon surtout, divers poètes, qu'on englobe communément sous le nom d'*Ecole lyonnaise*, et en particulier **Maurice Scève** (1501?—1564?), chantent, en imitant Pétrarque, les louanges de la beauté et de l'amour idéal.

Ronsard

60 L'écrivain

Pierre de Ronsard (1523—1584), l'inspirateur de la doctrine de la Pléiade, en est aussi le plus grand poète.

a) **Le poète de cour.** — Ronsard est poète de cour et poète de circonstances. Dans ses **louanges** à l'égard des grands, sous forme d'hymnes ou d'épopée (*La Franciade*), il n'a pas évité l'emphase ni le style ampoulé qui, au début du XVII^e siècle, deviendront des ornements du baroque littéraire. Mais, quand il voit son pays déchiré par les luttes religieuses et l'unité française menacée par les passions confessionnelles, il ne craint pas de descendre dans la mêlée et de mettre son art au service de son **patriotisme** et de sa **foi catholique** en d'éloquents discours.

b) **Le poète humaniste.** — Ronsard est humaniste dans tout ce qu'il a écrit de meilleur, mais avec deux puissants *défauts*: un fâcheux étalage d'érudition et un emploi démesuré d'allusions mythologiques.

61 Sa conception artistique

Les défauts mis à part, l'humanisme de Ronsard apparaît surtout dans sa conception de l'**art**, de l'**amour** et de la **vie**, où l'auteur s'inspire constamment des idées de l'antiquité.

1. **Sa conception de l'art et de la mission divine du poète.** Par son œuvre, le poète communique un reflet de la beauté divine. De beauté en beauté, il se rapproche donc de la Beauté suprême. Il se trouve ainsi élevé au premier rang de l'humanité : c'est un *élu des dieux*, un privilégié. Sorte de prêtre, il est soutenu dans l'exercice de sa religion de l'art par le don des Muses, *l'inspiration*, qui lui confère l'immortalité.

2. **Sa conception platonique de l'amour.** A travers Pétrarque, Ronsard rejoint l'idée de l'amour courtois du moyen âge. L'amour est le culte de la personne aimée, à travers qui on adore la divinité. Et le poète se plaît, en d'agréables sonnets, à chanter cet *amour idéal*, tout spirituel, amour qui tempère le corps et qui satisfait l'esprit. Mais parfois cet amour devient plus matériel et rejoint la conception païenne que Ronsard se fait de la vie.

3. **Sa conception païenne de la vie.** C'est encore à travers les anciens : Virgile, Horace, Pindare, que Ronsard aboutit à un certain *panthéisme*. Puisqu'il n'y a qu'une beauté, c'est en quelque sorte Dieu qui s'irradie à travers tous les êtres et toutes les parties de l'être. La nature, le corps, les plaisirs ne sont pas nécessairement corrompus. Et parce que la vie nous échappe et que la jeunesse ne dure qu'un instant, parce que l'avenir ne nous appartient pas et que la mort nous menace et nous attend, Ronsard, reprenant le *Carpe diem* d'Horace, conseille de jouir de l'heure présente :

«Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain.

Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.»

Ainsi Ronsard illustre cette attitude caractéristique de l'humanisme qui cherche une sorte de **synthèse** entre deux conceptions rivales. Il ne proscriit pas la nature et n'abjure pas le sentiment chrétien ; il les concilie dans son **culte de l'art**.

Mais l'œuvre de Ronsard est incomplète. Poète et artiste, il néglige, dans l'héritage antique, ce qu'il y a de grandeur morale et d'expérience humaine. Cette lacune sera comblée par Montaigne.

Montaigne

62 A part quelques voyages Michel de Montaigne (1533—1592) passe presque toute sa vie dans la bibliothèque de son château, sa «*librairie*», où il se livre tout entier à la composition de son ouvrage unique : les **Essais**.

63 Comment naissent les «Essais»

Montaigne n'a jamais eu que deux amis. Le premier, qu'il aimait de toute son âme, Etienne de La Boétie, lui est arraché dans la fleur de l'âge. Il ne lui reste plus que le second : ses livres.

Montaigne lit donc, par plaisir et à bâtons rompus, sans but déterminé. Quand le livre lui a glissé des mains et qu'il a fini de méditer, il **prend la plume**. Il note, parce qu'il a l'esprit curieux et une mémoire infirme, une anecdote qui l'a intéressé; il transcrit des vers qui l'ont ému et charmé; il met en réserve une sentence de moraliste qui l'a fait penser; il collectionne dans un cahier d'écolier les mots et les actions notables. Un beau jour, il **raccorde** ceux de ces éléments qui peuvent être rapprochés; il y **ajoute** quelques réflexions, et voilà jetée sur le papier l'ébauche de ce qui sera un des essais.

64 Evolution de la pensée de Montaigne dans les «Essais»

La forme définitive des *Essais* s'est élaborée par étapes. Et à cette évolution dans la manière correspond un **changement dans les idées** de l'auteur.

a) Stoïcisme. — Montaigne cherche d'abord, en lui-même et chez les philosophes anciens et contemporains, ce qui peut rendre la vie heureuse et apprendre à supporter la mort avec une âme courageuse et stoïque. Il trouve parfois des formules qui ne sont pas sans grandeur :

«L'estimation et le prix d'un homme consiste au cœur et en la volonté: c'est là où gît son vrai bonheur. La vaillance, c'est la fermeté, non pas des jambes et des bras, mais du courage et de l'âme.»

b) Scepticisme. — Le stoïcisme ne dure pas longtemps chez Montaigne, car cette doctrine paraît bien sévère pour son tempérament nonchalant. D'ailleurs il a déjà assez lu, assez réfléchi, pour avoir le sentiment très vif de la diversité des opinions. Alors il commence de **douter de tout**, de la science, de la raison, de la morale, de la foi, et il s'abandonne à un scepticisme complet.

C'est à cette époque (1576) qu'il fait frapper une médaille à son nom; on y voit une balance en équilibre avec la devise: *Que sais-je?*, symbole de la parfaite indifférence philosophique.

c) Sagesse pratique. — Cependant Montaigne s'aperçoit bien que la vie humaine, et surtout la vie en société, n'est pas possible sans **une règle de vie**. Où la trouver, sinon en ce qui pour lui est le plus sûr et en ce qu'il connaît le mieux, c'est-à-dire en lui-même? Et c'est ainsi que Montaigne est amené à faire, dans les *Essais*, **le portrait de sa propre personne**: «c'est moi que je peins».

Par là, les *Essais*, qui d'abord n'étaient que de petits «morceaux» destinés à discuter un cas étrange, deviennent **de véritables traités** où l'auteur, le regard fixé sur sa propre expérience, développe les problèmes moraux les plus importants.

65 Originalité du portrait de Montaigne

a) Dans les *Essais*, il y donc avant tout le portrait physique et moral de l'auteur. Mais Montaigne s'attache surtout à peindre **son être universel**, car, dit-il, «chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition». Aussi appuie-t-il moins sur les singularités qui lui sont propres que sur l'analyse des facultés et des passions qui lui sont communes à tous les hommes. Il réussit par là à donner à son livre **un intérêt général** et il prépare l'effort d'analyse psychologique qui passionnera les écrivains classiques.

b) Un autre trait particulier des *Essais* est leur forme même: une sorte de **désordre voulu** et un ton de **conversation** cordiale. L'art de traduire les pensées en **images** pittoresques et vivantes est si achevé que c'est à peine si le lecteur remarque qu'en réalité il s'agit d'une étude de l'homme.

66 Le «libéralisme» de Montaigne

a) Un peu comme Rousseau plus tard, Montaigne croit la nature bonne. Bien vivre, c'est donc **se conformer à la nature** et profiter, avec le moins de frais possible, de tous les bienfaits qu'elle nous offre: «Pour moi donc, j'aime la vie et la cultive telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer».

b) Bien entendu, en nous donnant le plaisir, la nature nous prescrit le choix et la tempérance. Or ce choix, selon Montaigne, dépend de **la conscience** de chacun en particulier et non d'une morale universelle.

c) Cette conscience doit être formée par **l'éducation**, qui est surtout *formation du jugement*: «J'aime mieux une tête bien faite qu'une tête bien pleine». Montaigne pense en particulier que le contact avec la vie par les leçons de choses, par la conversation et par les voyages, sera souvent plus profitable à l'élève que la lecture des meilleurs livres.

d) Mais à elle seule, cette philosophie facile, que Gide appelle assez justement **«libéralisme»**, ne résout pas tous les problèmes de la vie. Il faut encore choisir une foi et une religion. Montaigne choisit la religion traditionnelle, **le catholicisme**. Et si son christianisme n'a peut-être pas été bien profond, on ne saurait cependant dire qu'il n'a pas été sincère.

67 La peinture de l'homme dans les «Essais»

La peinture de l'homme, comme elle se présente dans les *Essais*, n'est **pas complète**.

a) Montaigne se place sur un plan purement **«naturaliste»**. L'idée de Dieu, le problème de la liberté et de la responsabilité, les rapports de l'âme et du corps, la notion de la grâce, tout cela est absent de son œuvre. Sa grandeur naturelle et sa noblesse d'âme, qu'on ne saurait nier, sont

conciliables avec n'importe quelle croyance. Elles ne peuvent que trop engendrer le libéralisme intellectuel et l'indifférence religieuse. Ce n'est pas sans raison qu'en Allemagne, Schopenhauer et Nietzsche ont pratiqué la lecture de Montaigne.

b) De plus, Montaigne opère la **séparation de la religion et de la vie**. Recourant à la sagesse chrétienne pour la vie de l'au-delà, il se contente de la sagesse humaine pour sa destinée terrestre. Il n'a pas un seul instant la pensée que la vie d'outre-tombe se prépare en vivant chrétiennement la vie d'avant la tombe. Formule, hélas, trop répandue, et que saint François de Sales cherchera à corriger.

Saint François de Sales

68 Par les dates de ses œuvres et de son influence, **saint François de Sales** (1567-1622) domine le début du XVII^e siècle. Par sa formation et son attitude intellectuelle, il appartient à l'humanisme qu'il mène à son achèvement.

69 Sa vie

François de Sales commence de très solides études dans sa patrie, en Savoie. Il les poursuit à Paris où, sous la direction des Jésuites, il s'engage dans l'humanisme et dans le molinisme (doctrine religieuse qui, dans la question du salut, met l'accent sur la liberté de l'homme). Il achève la formation de son esprit à l'Université de Padoue où, à côté de ses études de droit, il se forme à l'élégance et acquiert ces qualités de grâce, de finesse, de gentillesse un peu précieuse qui seront sa charmante originalité. On l'appellera si bien *«le saint gentleman»*.

Renonçant au droit, il est ordonné prêtre en 1593. Immédiatement, il se voue à l'apostolat missionnaire dans son propre pays, où les Genevois viennent d'établir par la force le culte calviniste. Devenu évêque de Genève, avec résidence à Annecy, en 1602, il administre son diocèse, prêche, confesse, dirige.

Le grand événement de sa vie d'évêque est sa rencontre avec sainte Jeanne de Chantal, dont saint François assume la direction spirituelle. C'est à cette rencontre que se rattachent les grands livres de saint François de Sales, et c'est d'elle aussi qu'est née la Visitation, congrégation religieuse à laquelle l'évêque de Genève vouera jusqu'à sa mort toute sa sollicitude.

Canonisé en 1665, saint François de Sales a été proclamé Docteur de l'Eglise en 1877, premier et jusqu'ici unique Docteur de langue française.

70 Son œuvre

Parmi les œuvres de saint François de Sales, il convient de citer : *l'Introduction à la vie dévote* (1608), le *Traité de l'amour de Dieu* (1616), les 20 000 lettres et les nombreux sermons, enfin les *Entretiens spirituels*.

71 L'humanisme chrétien

Saint François de Sales est **un humaniste** au sens plein du mot : il aime l'homme et il aime la vie ; il s'attache à toutes les manifestations de la pensée et de la vie qu'il trouve chez les païens, anciens et modernes, Montaigne en particulier ; il a le sens de la beauté et fait un incessant effort pour bien dire, pour mieux dire.

Il est aussi **un saint**, c'est-à-dire un homme qui s'est établi par un effort héroïque sur le plan surnaturel, où il se maintient par une activité de chaque jour, sacrifiant constamment tout ce qui est de lui pour être entièrement et uniquement à Dieu.

Mais sa sainteté n'étouffe pas son humanisme, au contraire. Parachevant Montaigne, saint François de Sales met l'humanisme au service de la foi et opère enfin **la synthèse**.

Il montre avec douceur et avec force, en un style imagé empreint de tendre et poétique familiarité, que, tout en étant un don surnaturel, *l'amour de Dieu ne détruit ni ne violente la nature, mais au contraire l'accomplit*. Il n'y a pas de séparation possible entre la religion et la vie. La sainteté est une affaire d'âme, indépendante des contingences temporelles de situation sociale, de lieu, de santé. Une âme sainte, c'est une âme unie à Dieu et cette union est possible pour tous et partout. Elle est à la portée des gens mariés, des marchands, des soldats, des valets, des courtisans. Elle se pratique dans toutes les situations de la vie et à toutes les heures du jour, pendant le travail comme pendant les récréations.

Telle est, dans les grandes lignes, la doctrine fondamentale de *l'Introduction à la vie dévote*. Et cette doctrine sera approfondie par le *Traité de l'amour de Dieu* qui, par un véritable « coup de génie », va centrer et construire toute la spiritualité chrétienne sur **l'amour** : aimer Dieu d'abord, et aimer les hommes en Dieu et pour Dieu.

Conclusion

72 L'état d'esprit du XVI^e siècle

a) **Rupture de l'unité.** — Le fait dominant toute l'atmosphère intellectuelle et morale du XVI^e siècle est la découverte de *la sagesse antique*. Dans l'ensemble, en acceptant la civilisation païenne, les humanistes et les écrivains restent chrétiens. Ils font de très bonne foi deux parts dans leur vie, une adonnée à l'art et à la science, et elle est païenne, l'autre orientée vers les problèmes de la conscience et de la religion, et elle est chrétienne. Ils ne voient d'abord dans ce **dualisme** aucune contradiction et aucun danger.

b) **Sympathie pour l'esprit païen.** — Ce fut le protestantisme qui posa le problème des deux cultures en exigeant le choix de l'une ou de l'autre. Ne pouvant se résoudre au choix, les écrivains cherchent alors à élaborer **une synthèse** qui leur permette de sauvegarder les exigences chrétiennes sans rien perdre du trésor de l'antiquité païenne. C'est ainsi que naît **une conception éclectique** qui s'imposera bientôt à tout l'art classique, celle de «l'honnête homme», dont la sagesse consistera essentiellement à concilier dans un habile équilibre les plus sûrs enseignements des sages de tous les temps. La foi garde une valeur plus ou moins prépondérante, mais souvent d'ordre purement pratique. Désormais, quoi qu'on pense et quoi qu'on écrive, la marque des maîtres païens s'avère dans les images, les tours, les allusions, dans l'atmosphère morale.

c) **Importance de la raison.** — Dans cette tentative de synthèse, la grâce, excepté chez saint François de Sales, n'est qu'un simple fronton qui vient couronner la nature. Pour ce qui est de la destinée humaine, **la raison** de «l'honnête homme» suffit à assurer la parfaite rectitude.

73 Le problème de l'homme

L'esprit de la Renaissance a sensiblement modifié l'image que l'homme se faisait du monde et l'attitude qu'il prenait à l'égard de Dieu.

Par les récentes découvertes scientifiques, l'homme prend possession de l'univers et s'en sent le maître, s'en croit le centre. Flatté dans son orgueil, il ne s'incline plus devant le Créateur avec cette piété profonde propre au moyen âge. Il commence à calculer, à raisonner. Il n'opère pas

encore la séparation absolue entre la raison et la foi. Mais la foi, moins vivante, est volontiers subordonnée aux valeurs humaines et naturelles.

De théocentrique qu'il était, l'humanisme devient **anthropocentrique**, orientant l'effort intellectuel vers la recherche psychologique sous la conduite de la raison.

XVII^E SIÈCLE

Classicisme

74 Signification des mots «classique», «classicisme»

a) A Rome, on appelait *classicus* un citoyen de la première classe (qui possédait au moins cent vingt mille as). Par analogie, les grammairiens nommaient *classicus scriptor* un écrivain de premier ordre, de première valeur.

b) Comme les ouvrages de ces meilleurs auteurs sont ceux que l'on met entre les mains des écoliers, le mot «classique» a pris le sens d'auteur étudié dans les classes.

c) Les Anciens ayant été longtemps les seuls auteurs lus et étudiés dans les classes, on aboutit à un troisième sens: les «classiques» sont les écrivains de l'antiquité, grecs et latins.

d) Depuis le XIX^e siècle, on fait une distinction entre «classique» et «romantique». Art classique ou «classicisme» signifie un art de mesure, de lucidité, d'ordre. Art romantique ou «romantisme» représente un art que l'on juge excessif et violent, mystérieux et obscur.

e) En littérature française, il faut introduire une cinquième signification bien limitée. Les «classiques» sont les grands auteurs français du siècle de Louis XIV, des années 1660 à 1680/85. Le «classicisme» est l'ensemble des œuvres et des théories littéraires des grands écrivains de cette période.

75 Divisions

Il n'est donc pas tout à fait correct d'identifier purement et simplement la littérature du XVII^e siècle avec la littérature classique, le classicisme proprement dit ne comprenant qu'une partie de la production littéraire du siècle.

Mais les années d'apogée ont été précédées d'une longue période de préparation et suivies d'une période de lente transformation. Ces deux périodes se rattachent étroitement à l'époque classique proprement dite. Aussi peut-on diviser le XVII^e de la manière suivante:

a) 1600—1660 **Préparation**; période préclassique qui, dans l'ensemble, correspond à ce que les Allemands appellent «le baroque».

b) 1660—1680/85: **Apogée**; période classique illustrée surtout par Racine, Molière, La Fontaine, Boileau et Bossuet.

c) 1685—1715: **Transformation**; période qui prépare le rationalisme du XVIII^e siècle.

Période préclassique 1600—1660

Tableau général

76 La vie politique

Après les guerres de religion, qui avaient décomposé la France dans la seconde moitié du XVI^e siècle, Henri IV réorganise habilement le royaume. Mais après son assassinat (1610), durant la minorité et la jeunesse de Louis XIII, les troubles recommencent, auxquels la main ferme de Richelieu a peine à mettre fin. Les troubles et les intrigues se renouvellent encore sous la minorité des Louis XIV, pendant les luttes de la Fronde (1648—1652), de sorte que l'on peut dire, d'une manière générale, que le milieu politique de cette période est **très agité**.

77 La vie sociale, religieuse, littéraire

Sans dépendre directement de la politique, le mouvement littéraire reflète en quelque sorte ces alternatives de révolte et de réorganisation.

a) Comme des bandes armées infectent le pays, la sécurité n'existe plus. Aussi les gens se calfeutrent chez eux et le pays traverse une véritable **crise de la sociabilité**.

b) Après les guerres de religion, la foi est affaiblie et le doute s'infiltre dans les esprits. Partout éclate une **crise de la certitude**. Le libertinage religieux et moral apparaît et la société présente souvent un aspect de désordre et de scandale.

c) Les guerres enfin rendent les études difficiles. La culture diminue et la littérature enregistre une **crise de l'humanisme**. On se détourne des maîtres anciens et de ceux qui les ont imités docilement. Certains poètes se vantent même de ne pas savoir le latin. Ils sont résolument *modernes*. Un grand nombre d'écrivains, qu'on pourrait appeler «*écrivains baroques*»,

préfèrent la liberté et la licence à l'ordre et à la discipline. Ils aiment le romanesque précieux et le réalisme libertin, et certaines de leurs œuvres auront un succès immense, dépassant même celui des meilleures pièces classiques.

78 La notion du baroque

Le baroque est plus apparent dans l'architecture et l'art décoratif que dans les lettres.

En histoire de l'art, le style baroque cherche la nouveauté dans l'irrégularité : façades creuses ou bombées, frontons brisés, colonnes tortues, moulures dorées des plafonds et des parois, meubles sculptés, bois peints. Ce style apparaît plus sobre en France qu'en Italie, mais il faut savoir que c'est **dans un cadre baroque** que la France a vécu au XVII^e siècle, même au temps de Louis XIV. Il n'y a qu'à voir l'ornementation intérieure du château de Versailles, le décor des fêtes, les costumes de l'époque.

En littérature, le baroque se manifeste par le goût de la fantaisie, du romanesque, par le style pompeux et gracieux, pathétique et tourmenté, bref, par l'irrégularité et l'éclat. Il serait assez bien représenté par Agrippa d'Aubigné (1552—1630) et on en retrouve des traces même à l'époque classique.

79 Efforts de reconstruction

La triple crise dans l'ordre social, religieux et littéraire, suscite **une triple réaction**, à laquelle les écrivains prennent une part active. La vie de société s'organise dans les salons, de fervents efforts d'apostolat et de recherche philosophique tentent d'affermir la foi et de rétablir la certitude, l'ordre et la discipline s'opposent au baroque et font finalement triompher l'équilibre classique.

80 Formation des salons

Pour réagir contre la crise de la sociabilité, la société polie se réunit régulièrement dans les maisons privées de quelques grands seigneurs et de quelques grandes dames : **les salons**. La vie de ces salons est faite de divertissements de toutes sortes. On y recherche surtout les plaisirs de l'esprit ; on y cultive le goût de la conversation et de la politesse.

Cette vie mondaine prend le nom de « galanterie » ou d'« honnêteté ». **L'honnête homme** se distingue par ses bonnes manières et par ses qualités d'esprit. Il s'intéresse à tout et fait toute chose avec grâce, sans toutefois se singulariser. Il est le type du parfait *gentleman*.

Le salon le plus connu est *l'Hôtel de la marquise de Rambouillet*. On y rencontre tous les grands écrivains et les poètes de l'époque qui viennent y lire leurs œuvres et y former leur goût.

Au début, l'esprit est fin et délicat dans les salons. Mais peu à peu la manie du bel esprit s'empare des hommes et des femmes. La manière de s'exprimer devient abstraite, bizarre et ridicule; l'honnêteté se transforme en **préciosité**.

81 La préciosité

La préciosité est une volonté d'extrême raffinement dans les manières et dans le langage.

Elle naît d'une sorte de conception platonique de l'amour qui recourt aux subtilités de l'esprit pour exprimer des sentiments tendres et délicats. Elle apparaît aussi dans la manière de s'habiller: gants, plumes, dentelles, rubans, parfums, perruque. Elle se manifeste surtout dans le langage.

Pour éviter des expressions à leur sens trop vulgaires, les précieux inventèrent tout un répertoire de tournures maniérées dont voici quelques exemples: Asseyez-vous s'il vous plaît = *Contentez, s'il vous plaît, l'envie que ce siège a de vous embrasser*; Salir ses souliers = *imprimer ses souliers en boue*; Laquais, mouchez cette chandelle = *inutile, ôtez le superflu de cet ardent*; La chaise percée = *la soucoupe inférieure*; Ma suivante, allez chercher mon éventail dans mon cabinet = *ma commune, allez quérir mon zéphir dans mon précieux*; Les joues = *les trônes de la pudeur*; Le nez = *les écluses du cerveau*; Le miroir = *le conseiller des grâces*.

La préciosité a certainement contribué à développer une **politesse** et une **délicatesse** de bon aloi. Mais en exagérant, elle est tombée dans le **ridicule**. C'est ce qui a provoqué les moqueries de Molière.

82

Recherche de la vérité

Par réaction contre le libertinage, on suscite, dès le début du XVII^e siècle, un **renouveau** dans la vitalité du catholicisme. Les dévotions, les œuvres de charité et les efforts d'apostolat se multiplient: introduction du Carmel en France, fondation de l'Oratoire par Bérulle, création de l'ordre de la Visitation, les débuts de saint Vincent de Paul.

Trois grands noms de la littérature sont intimement liés aux efforts accomplis pour rétablir la certitude et affermir la foi: **saint François de Sales**, avec sa doctrine foncièrement chrétienne; **Descartes**, avec sa philosophie strictement rationnelle; **Pascal**, avec ses réflexions psychologiques.

Descartes

Dans son *Discours de la méthode*, **René Descartes** (1596—1650) met systématiquement en doute toutes les opinions reçues (théorie de la table rase), et construit un nouveau système de connaissance avec comme point de départ la **raison**, qu'il tient pour sûre, souveraine, infaillible dans la découverte de la vérité. Pour sa vie privée, Descartes ne supprime pas la religion, mais dans son système philosophique, il met la foi absolument en dehors du domaine de la raison et, par là, il ouvre la voie à toute la pensée moderne.

Par ses qualités d'ordre et de clarté, Descartes a créé le style et le vocabulaire philosophiques français.

Pascal

Sa vie

Né en 1623, à Clermont-Ferrand, et élevé par un père instruit et distingué, **Blaise Pascal** montre dès l'enfance une prodigieuse aptitude pour les mathématiques: à 12 ans, il étudie en cachette la géométrie; à 16 ans, il écrit, en latin, un traité sur les sections coniques; à 18 ans, il invente la machine arithmétique; à 31 ans, après avoir fait entre temps de nombreuses découvertes dans le domaine de la physique (baromètre), c'est encore lui qui établit les bases du calcul infinitésimal et intégral.

Cependant, Pascal constate que ni la science ni la vie mondaine ne sont capables de remplir son cœur. En 1654, il se donne définitivement et complètement à Dieu. Dès lors, il fait de fréquentes retraites à **Port-Royal**, un couvent près de Paris, qui était le foyer du jansénisme.

85 Le jansénisme

Les jansénistes déclarent que le péché originel a radicalement corrompu la nature humaine et que l'homme est incapable de faire le moindre acte bon, même naturel, sans la grâce de Dieu. Cette grâce est toute-puissante et, là où elle paraît, nul n'y résiste. Mais elle n'est pas donnée à tous les hommes, n'étant accordée qu'à ceux qui, de toute éternité, ont été *prédestinés* au salut.

Le jansénisme tire de cette doctrine une *morale* austère et rigoureuse: il faut vivre dans la crainte, n'approcher de Dieu qu'en tremblant, considérer les sacrements comme

des récompenses qu'on doit mériter par une vie sainte, et rompre définitivement, pour être à Dieu, avec tout ce qui est de la nature et du monde.

Les principaux adversaires du jansénisme sont les jésuites. Ils défendent, en particulier, la doctrine du libre-arbitre et la possibilité d'œuvres naturellement bonnes. Ils rejettent la théorie de la prédestination et proposent une morale construite sur l'amour et non sur la crainte.

86 C'est pour Port-Royal que Pascal écrit les **Provinciales**, en ensemble de dix-huit lettres, dans lesquelles il prend la défense de ses amis jansénistes et attaque la morale des jésuites, en un style rigoureusement logique, tour à tour ironique ou indigné.

A partir de 1658, Pascal, de plus en plus malade, se contente de réunir des matériaux pour le grand ouvrage qu'il médite: l'**Apologie de la religion chrétienne**. Mais il meurt, après quatre années d'une lente agonie, le 19 août 1662, sans avoir pu exécuter son projet.

Les Pensées

87 Leur forme extérieure

Pascal laissait en mourant d'abondantes **notes**, où il avait pris l'habitude de fixer certaines idées qu'il pensait utiliser dans son ouvrage sur la religion. Ce ne sont en général que des brouillons, des bouts de papier de tous formats, écrits en tous sens d'une écriture fine et presque illisible, criblés de ratures, de surcharges et de renvois, un pêle-mêle sur tous les sujets. On en retrouve partout, dans tous les tiroirs, sur sa table, dans ses poches.

C'est cet ensemble de notes inachevées, recueillies par les héritiers de Pascal, qui constitue les **Pensées**, un maître livre de la littérature française.

88 Le dessein de l'ouvrage

S'il est presque impossible de reconstituer le **plan** des *Pensées*, on sait cependant que Pascal destinait cet ouvrage non pas aux chrétiens, mais à ceux qu'on appelait alors libertins et qui faisaient profession d'impiété. Aussi voulait-il, pour les toucher, user d'une méthode logique et scientifique.

Il leur faisait d'abord une **analyse de l'homme**, constatait que celui-ci est à la fois misérable et grand, destiné à la mort et avide d'infini; bref, qu'on trouve en lui **une énigme**.

Il conviait alors le libertin à l'**étude** de cette énigme. Il n'en découvrait la solution dans aucun des systèmes philosophiques. Il arrivait enfin, comme

si la curiosité seule l'y poussait, au **christianisme**, et là il constatait que les dogmes fondamentaux de cette religion expliquaient toutes les difficultés de la question, puisqu'en Dieu, et en Dieu seul, l'homme trouve un remède à ses misères et une raison à sa grandeur.

89 Valeur actuelle des Pensées

Si, aujourd'hui, les *Pensées* ont perdu de leur portée apologétique, elles suscitent encore d'intenses émotions religieuses et inspirent le tourment du vrai. Elles aident surtout à une connaissance du cœur humain faite de sympathie profonde, de charité et de communion. Elles sont enfin pénétrées d'un frisson métaphysique, d'une sorte d'angoisse existentielle laissant à l'homme une porte ouverte vers le haut.

Besoin d'ordre et de clarté

A côté des efforts de reconstruction dans la vie sociale et dans la pensée, un **besoin d'ordre et de clarté** réagit contre la crise de l'humanisme et contre la littérature indépendante.

90 L'Académie française

Ce besoin d'ordre est symbolisé par la fondation de l'**Académie française**, en 1635. Créée par Richelieu et composée de quarante membres (les Immortels!), elle avait pour but d'élaborer un dictionnaire et une grammaire, une poétique et une rhétorique. Mais son plus beau titre est d'avoir été et d'être le tribunal suprême des Lettres.

91 Malherbe

Bien avant la fondation de l'Académie, une foule de théoriciens avaient proclamé la nécessité d'une discipline. Le plus connu d'entre eux est **François Malherbe** (1555—1628), poète de cour, qui s'efforce d'épurer la langue et de réformer la poésie en la soumettant à des lois sévères. Il a ainsi trop catégoriquement rabaisé la poésie au rang de métier. Mais, s'il n'a pas été grand poète, il a du moins enseigné pour tous les temps qu'il n'y a pas de chef-d'œuvre sans une forme parfaite et qu'une forme parfaite ne s'obtient pas sans travail.

92 Les règles

La discipline littéraire tend surtout à s'imposer au théâtre. Pour faire une bonne tragédie, disent les théoriciens, il faut se conformer aux règles

d'Aristote, connues sous le nom de «*règle des trois unités*» : a) l'unité d'**action** : le problème posé doit être unique; b) l'unité de **temps** : l'action doit se dérouler en vingt-quatre heures; c) l'unité de **lieu** : l'action doit se passer en un seul endroit. d) A cette triple règle s'ajoute l'unité de **ton** : elle exclut le mélange du tragique et du comique. Ces règles seront encore complétées par la suite, mais elles sont admises dès 1630. Le premier écrivain de génie qui cherche, en partie du moins, à s'y conformer est Corneille.

Corneille

93

Sa vie

Né à Rouen, en 1606, **Pierre Corneille** reçoit, chez les jésuites, une solide formation humaniste, surtout latine, et une bonne éducation religieuse. Il doit à ses études de droit l'art d'argumenter et la dialectique solide que l'on rencontre dans les discours de ses personnages. Mais de bonne heure il renonce au barreau pour se consacrer à la carrière littéraire. De 1629 à 1674, il donne au théâtre trente-trois pièces. Les plus célèbres sont des tragédies : **le Cid**, **Horace**, **Cinna**, **Polyeucte** et une comédie, **le Menteur**.

En 1652, découragé, Corneille se retire du théâtre et emploie ses loisirs à traduire *l'Imitation de Jésus-Christ*. Dans la suite de sa vie, il retournera au théâtre, pour le quitter de nouveau et y revenir plusieurs fois encore. Il y a quelque chose de tragique dans les changements subits de cette vie, et c'est en lisant la traduction de *l'Imitation* que l'on découvrira le vrai tourment intérieur de Corneille, qui meurt à Paris en 1684, dans une grande pauvreté.

Son œuvre

Le Cid

94 Analyse

Rodrigue, fils de don Diègue, aime **Chimène**, fille de don Gomès, et leurs parents consentent à cet amour. — Au début de la pièce, le roi ayant besoin d'un gouverneur pour son fils, a choisi don Diègue. Don Gomès, qui ambitionnait cette charge, est jaloux; il cherche querelle à don Diègue et lui donne un soufflet. Déshonoré et affligé de ne pouvoir se venger personnellement, vu son grand âge,

don Diègue supplie son fils de le venger. Rodrigue hésite un instant; finalement il accepte, provoque don Gomès et le tue. — Malgré le crime, Chimène aime toujours Rodrigue; mais maintenant, c'est à elle de venger son père. Elle se jette aux pieds du roi et demande justice contre le meurtrier. — Sur le conseil de don Diègue, Rodrigue part alors pour la guerre, espérant par sa victoire forcer le monarque au pardon et sa fiancée au silence. Il rentre victorieux, estimé même des ennemis qui l'ont nommé leur Cid (de l'arabe *seid* = seigneur). Le roi lui décerne ce surnom en signe d'honneur et de pardon. Mais, Chimène n'est pas satisfaite. Elle demande le combat singulier contre Rodrigue et se déclare prête à épouser celui qui prendra sa cause en main et qui tuera le Cid. — Un jeune seigneur, don Sanche, se présente pour accomplir cette mission, et Rodrigue décide de se laisser tuer sans se défendre. Chimène n'y tient plus: elle laisse finalement éclater son amour toujours brûlant et demande à son amant de vaincre. La pièce s'achève sur la victoire de Rodrigue et sur une déclaration du roi qui invite Chimène au pardon.

95 Remarques

Il y a encore du romanesque dans *le Cid*, joué en 1636, mais moins que dans la pièce espagnole d'où l'intrigue est tirée. Plus qu'aux événements extérieurs, Corneille s'intéresse à l'inquiétude et aux décisions des âmes. L'action dramatique devient ainsi une **action intérieure**. Et c'est de cette action intérieure que naît le **mouvement dramatique**, le spectateur étant constamment curieux de voir la suite et de connaître la conséquence de la conséquence. — Chimène et Rodrigue ne reculent pas devant leur devoir, mais ils gémissent de sa rigueur. Sans cesse les volontés, tendues pour l'effort, fléchissent. Il s'agit en quelque sorte d'un **héroïsme humanisé**, qui n'est pas toujours exempt de galanterie.

Horace

96 Analyse

Sabine est sœur de Curiace et femme d'Horace. Camille est sœur d'Horace et fiancée de Curiace. Les **Curiaces** défendent les intérêts de la ville d'Albe, les **Horaces** ceux de la ville de Rome. Pour l'instant, les deux villes sont en guerre. Mais, pour épargner le nombre des victimes, on a décidé de choisir des représentants dans chaque camp et de terminer la lutte par un combat de trois contre trois. — Le choix est fait. Rome a désigné les Horaces, Albe les Curiaces. Les guerriers se doivent dès lors à leur patrie; aucun lien n'est capable de les retenir. Horace est fier d'avoir à se battre contre ceux qu'il aimait; Curiace, lui, accepte son devoir, mais en le déplorant. Les deux sœurs au contraire sont au désespoir. Quelle que soit en effet l'issue des événements, il leur faudra pleurer ou un frère ou un amant. — Le combat est engagé. Bientôt on vient annoncer au vieil Horace que deux de ses fils sont tués, que le troisième est en fuite. Alors le vieil Horace éclate, et il est en train de maudire son fils quand il apprend la victoire de Rome: la fuite de son fils n'était qu'une feinte pour séparer ses adversaires. — Camille est désespérée. Elle défie Horace qui revient du combat. Exaspéré par les reproches de sa sœur, Horace la tue. Valère, amoureux de Camille, réclame la punition du meurtrier. Mais le vieil Horace plaide en faveur de ce fils qui a tué par patriotisme et le roi fait grâce au jeune héros.

97 Remarques

D'un simple fait historique emprunté à Tite-Live, Corneille fait un **conflit de sentiments** entre le devoir patriotique et le sentiment de la famille.

Chaque personnage résout à sa façon le problème et l'ensemble forme un tableau complet qui vaut surtout par l'**étude des caractères**. — *Le jeune Horace* n'aime que Rome. Son patriotisme exclusif et farouche le rend dur et sauvage. Quoique justifié à la fin de la tragédie, Horace semble assez extraordinaire et il n'est pas le caractère sympathique de la pièce. Les autres personnages sont plus humains et plus pathétiques. — *Le vieil Horace* n'hésite pas et ne veut pas qu'on hésite; mais ce patriote aime ses enfants et il souffre. — Devant le sacrifice, *Curiace* est aussi courageux que le jeune Horace, mais il se dévoue sans étouffer aucun sentiment légitime et cette attitude le rend d'autant plus sympathique. — *Camille* est vivante par la frénésie de l'amour qui commande toutes ses actions: elle aime, elle ne sait et elle ne veut qu'aimer. A son amour elle sacrifie son honneur; aussi en est-elle punie: elle meurt. — *Sabine* est une âme plutôt faible et plaintive. Broyée dans ce conflit, elle ne peut se résoudre à prendre parti.

La pièce vaut aussi par la **beauté du style** et une foule de vers d'*Horace* sont restés populaires.

Polyeucte

98 Analyse

Félix, sénateur romain, est gouverneur de l'Arménie. Son rang ne lui a pas permis de consentir à l'union de sa fille **Pauline** avec un jeune Romain nommé Sévère, auquel manquent la fortune et la naissance. C'est **Polyeucte**, dont le mérite égale la noblesse, qu'il a choisi pour gendre. — Mais voici que ce Polyeucte, époux de Pauline, éclairé par les conseils de son ami Néarque, se décide à recevoir le baptême, qui le transforme en un autre homme. Rempli d'une sainte ardeur, il court le jour même au temple des faux dieux, trouble le service, renverse intrépidement les idoles et se voit, avec une joie indicible, arrêté et jeté en prison. — Pauline, encore païenne, n'a été informée ni du changement que le baptême a opéré dans l'âme de son époux, ni de l'acte audacieux qu'il vient d'accomplir et qui l'expose à une mort certaine. Elle reçoit en même temps cette double nouvelle. Dès lors, elle n'a plus qu'un désir: sauver Polyeucte, qu'elle engagera, par tous les moyens, à éviter l'infâme supplice réservé aux disciples du Christ. — Le martyr écoute, sans être ébranlé, ces reproches inspirés par la tendresse: loin de craindre les tourments, il les appelle. Et cependant, avant de quitter la terre, il veut assurer le sort de celle qu'il aime le plus au monde: il confie lui-même Pauline à Sévère qui est revenu. Mais celle-ci, entraînée par l'exemple de son époux, n'aspire désormais qu'à le suivre, puisqu'elle ne peut le sauver. Témoin de sa mort ou plutôt de sa victoire, elle entrevoit les divines clartés; elle aussi demande la mort pour le Christ. Ce triomphe de la grâce est suivi de la conversion de Félix.

99 Remarques

Polyeucte n'est pas seulement l'**histoire édifiante d'un martyr**. Corneille exalte certes l'héroïsme d'un chrétien qui sacrifie joyeusement à son Dieu tous les «attachements de la chair et du monde», y compris sa femme et sa vie.

Mais Corneille étudie aussi un problème mystique; il fait de sa tragédie une **tragédie théologique**. Polyeucte n'est pas chrétien au début de la pièce: il le devient. Et cet homme médiocre, qui ignorait le vrai Dieu, devient, d'un seul coup, plus grand que Sévère et Pauline, qui sont des héros selon le monde. Comment l'âme peut-elle se hausser si vite de la vie banale au sublime? Corneille en a donné l'explication tout au long de sa pièce.

— C'est Dieu qui envoie sa grâce. Quand on ne l'a pas, toute sagesse est vaine, toute énergie est stérile.

— Dieu envoie cette grâce où il veut et quand il veut: «Ce Dieu touche les cœurs lorsque moins on y pense». Il n'exclut pas les plus misérables pécheurs (Félix).

— Avec le secours de la grâce, toute vertu devient aisée, tout sacrifice joyeux.

— Mais la grâce n'est pas un don qui nous délivre de la souffrance et de la lutte, elle n'étouffe pas les affections légitimes.

— La grâce enfin suppose la prière. Ensemble, elles mènent à l'héroïsme.

Tout cela c'est, dans les grandes lignes, la doctrine chrétienne de la grâce, une des doctrines fondamentales de la religion et l'une de celles dont on discutait âprement à l'époque de Corneille.

Principaux caractères de la tragédie cornélienne

100 La tragédie cornélienne, dans sa forme parfaite, est une intrigue combinée et conduite avec art, qui trouve ses mobiles dans les passions opposées des personnages.

101 A) La technique

a) Corneille a fait de la tragédie **un drame moral**. Il se joue dans l'âme des personnages. Aussi l'étude du cœur humain passe-t-elle au premier plan.

b) Cela n'empêche pas de donner de la valeur à l'action extérieure. Corneille garde même une tendance à rechercher et à compliquer **l'intrigue**. Il est ravi quand il découvre dans l'histoire une aventure étrange ou des désordres inouïs.

c) Et comme il trouve beaucoup de ces situations et de ces faits extraordinaires dans **l'histoire romaine**, c'est à elle qu'il emprunte volontiers ses sujets.

102 B) L'héroïsme cornélien

a) Le but de Corneille est de provoquer l'admiration. Voilà pourquoi il choisit de préférence **des héros** qui se distinguent par la fermeté de leur «vertu», de leur énergie morale.

b) Ces âmes viriles n'ignorent cependant pas les passions. Les sentiments offrent une certaine résistance à la volonté et il y a souvent **une lutte pathétique** dans l'âme des personnages. Mais en général, **la volonté** triomphe; elle dispose des passions et parfois même elle les supprime.

c) Pour ces grandes âmes, il faut de grandes actions, de grands débats. Corneille crée cette **atmosphère de grandeur** d'une part en corsant les situations, d'autre part en donnant à ses héros un style noble et soutenu qui, sans exclure une digne simplicité, peut aller jusqu'au sublime.

d) Corneille en arrive ainsi à mettre en scène des sujets et des personnages **presque extraordinaires**. Bien des héros, en effet, semblent se placer hors de l'ordre commun.

e) Et pourtant ces héros peuvent devenir **des symboles** saisissants de la vie réelle. Car s'il est vrai que c'est la volonté qui triomphe, il n'y a rien là d'impossible. «Le surhumain de Corneille, dit très justement André Rousseaux, est plus proche qu'on ne croit de l'ordinaire humain, où les gens sont plus aptes à faire les choses qui les dépassent, au moins un peu, qu'à se pencher sans vertige sur leur mystère intérieur.»

103

L'influence de Corneille

Corneille n'est pas, à proprement parler, un écrivain classique. Mais son influence sur le théâtre français ne peut être exagérée. Par ses qualités dans l'invention, la disposition et l'expression de l'œuvre, Corneille a préparé directement **la tragédie classique**.

Ses chefs-d'œuvre sont bienfaisants, «une école de grandeur d'âme», dira Voltaire. Le spectacle des vertus énergiques offert par Corneille agit sur l'homme comme un tonique et défend les Français, contre les étrangers, du reproche, qu'on leur a si souvent adressé, de légèreté, d'insouciance des grandes questions, de gauloiserie et d'immoralité.

Période classique 1660—1680/85

Tableau général

104 Milieu politique

En politique, l'époque de Louis XIII et de la Fronde était une période de désordre et de révolte civile. Au contraire, le règne personnel de **Louis XIV**, inauguré officiellement en 1661, est caractérisé par la **sécurité**, la **stabilité** et l'**autorité**. Le roi est maître, par droit divin. Il gouverne lui-même son pays; il choisit ses ministres qui travaillent sous sa direction. Majestueux et volontaire, Louis XIV est vénéré comme un dieu et il impose toutes ses volontés et tous ses désirs. La vie à la cour de Versailles est l'illustration du culte royal.

105 Milieu social, religieux et littéraire

Il est important de constater que la vie de l'esprit se limite à **un groupe social relativement restreint**. Toute l'élite de la nation, qui ne dépasse guère quelques milliers de personnes, hommes et femmes, se groupe autour de Paris et de Versailles. Elle se compose en majeure partie de nobles et de bourgeois qui ont en général les mêmes idées et les mêmes préoccupations. D'ailleurs, l'influence du roi impose un certain **conformisme**.

Dans le domaine religieux, le renouveau catholique inauguré au début du siècle s'étend et s'impose à l'ensemble de la société. Les uns accordent la raison avec une foi souvent profonde et fervente; les autres, plus ou moins gagnés au libertinage, ne restent qu'extérieurement soumis au dogme. Mais dans l'ensemble, on vit dans une **atmosphère chrétienne**.

L'honnêteté mondaine reste l'idéal de cette société aristocratique. Dans les salons et surtout à la cour, on continue de cultiver les qualités d'esprit, d'aimer la raison et de pratiquer les belles manières.

C'est à ce **public choisi**, auditoire de connaisseurs, que s'adressent les écrivains classiques. Pour plaire, ils respectent les goûts et les habitudes de cette société polie, ce qui leur est facile, car ils sont eux-mêmes issus du même milieu.

Les œuvres sont marquées par leur époque. Elles s'adressent non à la masse, mais à une élite cultivée. *Les genres sociaux* par excellence: tragédie, comédie, éloquence de la chaire, triomphent avec le plus d'éclat.

Cependant on ne néglige pas *les genres plus personnels*: fable, satire, épître, correspondance, surtout quand ces genres sont capables d'agré-
menter la vie de salon.

Racine

106

Sa vie

Jean Racine est né en 1639. Orphelin de bonne heure, il étudie à Port-Royal, où il se plonge dans l'étude des écrivains de l'ancienne Grèce et où il reçoit une éducation profondément janséniste. Il se destinait à l'Eglise, mais la vie mondaine et la littérature l'attirent. Dans les salons, il rencontre Boileau, La Fontaine, Molière. A vingt-cinq ans, il fait représenter sa première tragédie: *la Thébàïde*. C'est le point de départ de sa vocation définitive pour le théâtre.

Il se sépare alors de ses anciens maîtres de Port-Royal et compose ses **chefs-d'œuvre**: *Andromaque*, *les Plaideurs* (comédie), *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre*.

Après *Phèdre* (1677), par un concours unique de circonstances morales, dont un besoin religieux fut sans doute la plus efficace, Racine renonce au théâtre. Douze ans plus tard, à la demande de Mme de Maintenon, il écrit encore deux tragédies inspirées de l'Ecriture-Sainte: *Esther* et *Athalie*. Dans ses dernières années, Racine se rapproche de la religion avec une plus grande ferveur. Il meurt en 1699.

107 Son caractère

Nature sensible et impressionnable, ardente et passionnée, Racine s'abandonne à son démon poétique. Mais il n'est jamais complètement apaisé, parce qu'il trouve, dans sa foi teintée de jansénisme, des raisons de nourrir ses inquiétudes. Cette double nature se retrouve dans ses œuvres et explique qu'il ait été successivement rendu à la conscience de sa foi par la vie, puis ramené à la raison par sa foi.

Son œuvre

108 Racine emprunte ses sujets soit à des poètes grecs comme Euripide, soit à l'histoire grecque ou romaine, soit à l'antiquité biblique. Mais il ne connaît **pas d'imitation servile**. Il adapte, transforme ses modèles et crée des œuvres *originales*, bien françaises et d'une perfection artistique achevée.

Andromaque

109 Analyse

Pyrrhus, roi d'Épire, a ramené de Troie la veuve d'Hector, Andromaque, avec son fils, le petit Astyanax. Il s'est épris de cette noble captive et la préfère à sa fiancée Hermione, princesse grecque. — Au début de la pièce, Oreste, ambassadeur grec qui, lui aussi, aime Hermione, demande à Pyrrhus de livrer Astyanax. Pyrrhus refuse d'abord et offre à Andromaque ou de l'épouser et il sauvera son fils, ou de le repousser et il livrera l'enfant. — Toute l'action de la tragédie dépend de la décision d'Andromaque. Pyrrhus repousse Hermione quand il espère toucher Andromaque. Hermione promet à Oreste de le suivre quand Pyrrhus se détourne d'elle. — Ayant à choisir, Andromaque refuse d'épouser Pyrrhus, mais quand elle apprend que son fils sera livré, son cœur de mère se révolte et elle demande grâce. Mise une seconde fois dans la cruelle alternative, elle accepte d'épouser Pyrrhus afin de sauver Astyanax, mais elle se tuera au temple après le mariage. — Quand elle apprend cette résolution, Hermione, emportée par la jalousie, ordonne à Oreste de préparer le meurtre de Pyrrhus. Oreste obéit. Le crime accompli, Hermione lui reproche de l'avoir écoutée et court se poignarder sur le corps de sa victime. Oreste perd la raison et le drame s'achève sur les cris de sa folie déespérée.

110 Remarques

Dans *Andromaque* on trouve la **passion** toute pure. Les héros ne sont pas résolus comme chez Corneille. Au contraire, ils ne sont décidés à rien et ne savent rien. Ils sont conduits par les passions.

Seul l'amour maternel d'Andromaque est noble. Chez tous les autres personnages, c'est l'amour-passion, l'**amour-maladie** : un amour déchaîné, qui rend idiot ou méchant, qui mène au meurtre et au suicide et qui n'est qu'une forme détournée et furieuse de l'égoïsme.

Iphigénie

111 Analyse

Les chefs grecs, coalisés pour aller mettre le siège devant Troie, sont retenus par un calme plat ; les vents ne soufflent pas : la flotte ne peut partir. On consulte les dieux. Le devin Calchas répond que, pour obtenir des vents favorables, il faut sacrifier Iphigénie. Or Agamemnon, roi des rois, a une fille, Iphigénie, qu'il a laissée à Argos ; il consent à la faire venir au camp, à Aulis, et à la sacrifier. Mais au moment où la pièce commence, il se repent d'avoir cédé, et il envoie un message à sa femme Clytemnestre pour la prier de rester à Argos. Ce message ne parvient pas à son adresse et on voit arriver la mère, accompagnée de sa fille et d'une jeune personne, Eriphile. — Iphigénie croit venir au camp pour épouser Achille, à qui elle est fiancée. Eriphile, jalouse, espère pouvoir empêcher ce mariage. Reçue froidement par son père et ne trouvant pas son fiancé, Iphigénie croit à une infidélité d'Achille et le repousse. Mais bientôt la mère découvre la vérité et refuse de laisser immoler sa fille. Achille, furieux qu'on ait abusé de son nom, menace Agamemnon. Iphigénie, au contraire, se résigne à son sort. Resté seul, Agamemnon laisse voir combien il est troublé ; le sentiment paternel l'emporte et il prépare l'évasion de sa fille. Ce plan de fuite est déjoué par Eriphile. Achille alors veut défendre sa fiancée par les armes, mais

Iphigénie déclare qu'elle veut se dévouer à la cause des Grecs et elle part pour l'autel. — Enfin Ulysse arrive et fait connaître le dénouement. Au moment du sacrifice, Calchas a découvert que les dieux désignaient une autre Iphigénie, qui porte le nom d'Eriphile. En entendant cette révélation, Eriphile s'est tuée elle-même sur l'autel. Les dieux sont satisfaits, les vents soufflent et la flotte peut partir.

112 Remarques

La trame de la tragédie est empruntée à Euripide, mais Racine y apporte des changements importants.

a) *Le personnage de Ménélas est remplacé par Ulysse.* Pour Racine, Ménélas serait plutôt un personnage de comédie. D'autre part, étant l'oncle d'Iphigénie, Ménélas serait mal placé pour faire des démarches contre sa nièce.

b) *Racine fait Achille amoureux d'Iphigénie.* Dans la pièce grecque, Achille ne connaît pas Iphigénie avant l'arrivée de celle-ci à Aulis; s'il la protège, c'est par grandeur d'âme et surtout par orgueil, car on a abusé de son nom pour tromper une innocente jeune fille. Chez Racine, Achille est avant tout amoureux. Il garde aussi les traits plus mâles du héros grec, mais sa nature généreuse et même sa violence portent la marque de son amour.

c) *Racine introduit un personnage nouveau: Eriphile.* Pourquoi? Racine ne pouvait pas accepter l'immolation d'Iphigénie: ce serait trop cruel et trop horrible, ce ne serait pas digne d'une personne aussi vertueuse et aimable. Racine ne veut pas non plus accepter une substitution (par une biche): cela était bon au temps d'Euripide, mais «ce serait trop absurde et trop incroyable parmi nous»; il faudrait un miracle que le spectateur raisonnable n'admettrait jamais. Racine introduit donc le personnage d'Eriphile, qui se sacrifiera réellement de sa propre main: ainsi l'oracle se vérifie, puisqu'Eriphile est du sang d'Hélène, femme de Ménélas; d'autre part, Eriphile n'est pas punie sans raison, puisqu'elle expie pour sa trahison et sa haine jalouse.

Par toutes ces transformations, Racine pense que la pièce apparaît plus vraisemblable et qu'elle correspond mieux au goût du temps.

Phèdre

113 Analyse

Phèdre, seconde femme de Thésée, aime le fils de son mari, le farouche chasseur Hippolyte. Croyant son époux mort, elle déclare sa passion. Indigné, Hippolyte veut se retirer, mais avant qu'il parte, Phèdre lui prend son épée et veut se tuer. Sa nourrice, Enone, arrive et empêche ce suicide. — On annonce alors le retour de Thésée. Phèdre est affolée. Pour sauver son honneur, elle permet à la nourrice d'accuser Hippolyte. Devant son père, Hippolyte se défend sans accuser Phèdre; il avoue son amour pour Aricie, mais Thésée refuse de se laisser convaincre et il chasse son fils en le maudissant. — Prise de remords, Phèdre songe à avouer sa faute, mais quand elle apprend qu'Hippolyte aime Aricie, sa jalousie éclate; elle s'égare et songe maintenant à perdre Aricie. — Bientôt Thésée apprend toute la vérité, mais trop tard. Hippolyte vient de mourir dans un accident. Phèdre, désespérée d'avoir provoqué cette catastrophe, absorbe du poison et vient mourir devant son mari, après avoir confessé son crime.

114 Remarques

Phèdre est le drame d'une âme lucide dominée par les passions et n'ayant pas pour triompher le secours de la grâce divine. (On trouve ici une illustration directe de la doctrine janséniste de la prédestination.)

Dans la passion de *Phèdre*, il y a un aspect nouveau: le **remords**. A chaque pas de sa chute, *Phèdre* sait qu'elle tombe. A chaque crime qu'elle commet, elle a conscience de son crime et de sa faute. Tout son être est rongé par le mal intérieur. Elle se sent lancée dans le crime parce qu'elle est abandonnée des dieux, du Dieu chrétien, car «les dieux» pour Racine, c'est Dieu.

C'est cette atmosphère de passion mêlée de remords qui fait de *Phèdre* la plus frémissante des tragédies de Racine.

Athalie

115 Analyse

Pour garder seule le pouvoir, *Athalie*, reine impie de Juda, a fait massacrer tous ses enfants et petits-enfants. L'un d'eux, cependant, a échappé, le petit Joas qui, sous le nom d'Eliacin, est élevé dans le temple par le grand-prêtre Joad et par son épouse Josabeth. Quand la pièce commence, Joad manifeste son intention de faire couronner le jeune prince et de rétablir la loi du vrai Dieu, en renversant *Athalie*, le jour même. — La reine, poussée par un songe où elle a vu un enfant qui la poignardait, vient dans le temple. Elle aperçoit le petit Eliacin et croit reconnaître en lui l'enfant de son rêve. Elle l'interroge; son inquiétude augmente encore et elle veut emmener l'enfant. On le lui refuse. — Joas est aussitôt proclamé roi et les lévites prennent leurs armes pour le défendre contre *Athalie* qui, de son côté, arme ses soldats et veut assiéger le temple. La reine essaye encore une dernière tentative pacifique: elle réclame l'enfant et le trésor du temple. Joad feint d'accepter et lui demande de venir elle-même les chercher. Quand elle pénètre dans le temple, elle est arrêtée et massacrée.

116 Remarques

Athalie est un drame humain où chaque personnage a un caractère bien marqué. Mais c'est avant tout une **tragédie religieuse**. Le sujet est emprunté à la Bible. Le texte aussi est plein de souvenirs bibliques. L'esprit de la tragédie surtout est profondément religieux. L'acteur principal, c'est celui qu'on ne voit pas: Dieu. Il est constamment présent et il gouverne toute la tragédie. — Mais cette présence ne détruit pas le **drame humain**, car Dieu agit dans chaque personnage sans les priver de leur personnalité. Les bons agissent bien, les mauvais agissent mal. Tous se meuvent à la fois selon leur caractère et selon le souffle éternel, car tous sont des instruments de Dieu.

Originalité de Racine

117 A) La simplicité

Comparé à ses prédécesseurs, même à Corneille, Racine apparaît plus simple dans le fond et dans la forme de ses tragédies.

a) Racine ne représente jamais toute la vie d'un personnage; il se borne à un seul moment, à **une seule crise**, intérieure. Et il choisit cette crise au moment où elle approche de son point culminant, où la passion éclate et emporte tout dans un mouvement simple et terrible.

b) Ainsi, exposition, nœud et dénouement se suivent avec rapidité, et il est facile à l'écrivain d'observer **les règles**: unité d'action, de temps, de lieu.

c) Pour que les passions puissent éclater pleinement, il faut que les personnages soient libres et nobles. Selon leur condition, leur langage et leurs actions aussi seront d'une **noblesse constamment soutenue**: unité de ton et règle des bienséances.

118 B) L'analyse des passions et des caractères

a) Dans toutes les œuvres de Racine, les situations sont naturellement tragiques et les personnages s'y débattent avec toute la fureur de leur nature. Ils portent en eux la source d'un **conflit perpétuel**.

b) Racine s'est surtout plu à peindre la **passion amoureuse**, dont il décrit toutes les nuances. Mais il serait faux de dire qu'il n'a représenté que l'amour. Il montre, au contraire, que tous les grands vices sont le fruit de **l'orgueil**, de la recherche de soi, qui empêche l'union à Dieu et provoque la solitude humaine.

c) D'une manière générale, les personnages résistent mal à la passion. La plupart sont victimes de forces supérieures, ils sont conduits par **la fatalité**. Oreste et Phèdre pourraient très bien prononcer la parole d'Athalie: «Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit.» (Influence janséniste!)

d) Dans toutes les situations au plus fort même de l'aveuglement de leurs sens, les personnages **s'analysent**. Chaque attitude représente un aspect de cœur humain, chaque passion ainsi examinée apparaît en ce qu'elle a de constant, d'**universel**, et tous ces traits mis ensemble deviennent une illustration de ce que peuvent souffrir les hommes et les femmes de tous les temps et de tous les pays.

119 C) La vie et l'art

Quoique représentant des caractères généraux et universels, les personnages de Racine sont bien **vivants**.

a) Cette vie apparaît dans le soin qu'apporte Racine à **individualiser** ses personnages en les plaçant dans des situations qui, pour la plupart, sont celles qu'offre la vie courante.

b) Elle se manifeste surtout par les **déchirements intimes** dont souffrent les personnages et d'où naissent actions et réactions.

c) La vie et l'art se marquent aussi par un certain caractère d'**actualité**. Quand il le croit utile, Racine n'hésite pas à transformer l'histoire pour se conformer au goût de son temps et rendre le drame, sinon plus vrai, du moins plus vraisemblable.

d) Quant au **style**, de Racine, il correspond toujours à la violence des passions. Ce sont partout des mots nerveux, des réflexions spontanées, des vers qui parfois rasant la prose et qui, par leur élégance et leur simplicité, traduisent l'âme sensible et tourmentée de Racine et donnent à son théâtre cette vie si naturelle et si intense.

Molière

120

Sa vie

Jean-Baptiste Poquelin, qui a pris au théâtre le surnom de **Molière**, est né et est mort à Paris (1622—1673). Ayant commencé des études de droit, il se sent attiré par le théâtre. Malgré l'excommunication qui frappait alors, *ipso facto*, tout comédien dès qu'il paraissait sur les planches, Molière n'hésite pas à se faire à la fois auteur, acteur, directeur de troupe, entrepreneur de spectacles et poète de cour.

Après avoir parcouru la province pendant douze ans, il se fixe à Paris, où Louis XIV l'honore d'une protection constante et efficace. Il compose de nombreuses pièces pour les divertissements de la cour, abondant avec succès tous les genres de comédie: simple farce, comédie de mœurs et de caractères, comédie en vers, en prose, ballet, polémique.

En 1673, épuisé par le travail et souffrant depuis longtemps de la poitrine, Molière est pris d'étouffements pendant une représentation du *Malade imaginaire* et, transporté chez lui, il meurt quelques instants après. Le prêtre qu'il avait demandé arriva trop tard.

Sept ans après la mort de Molière, sa troupe fusionne avec celle de l'Hôtel de Bourgogne. C'est l'origine de la Comédie-Française.

121

Son œuvre

Les **comédies** les plus célèbres de Molière sont les suivantes: *les Précieuses ridicules*, *l'Ecole des femmes*, *Tartuffe*, *Dom Juan*, *le Misanthrope*, *le Médecin malgré lui*, *l'Avare*, *le Bourgeois gentilhomme*, *les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire*.

Tartuffe

122 Analyse

Orgon, bourgeois de peu d'intelligence, a introduit dans sa maison Tartuffe, un hypocrite, et il veut que toute la famille se soumette à ce personnage. La mère d'Orgon, plus bigote encore que son fils, reproche à tout le monde d'aimer la vie mondaine et les divertissements. Cléante, le beau-frère d'Orgon, essaye de démasquer l'hypocrisie de Tartuffe, mais Orgon, plus entêté que jamais, ne veut rien savoir. Au contraire, il a l'intention d'offrir à Tartuffe la main de sa fille et, par testament, il assure même sa fortune à ce faux dévot. Mais l'hypocrite a jeté les yeux sur la femme d'Orgon et il tente de la séduire. Caché sous une table, le mari assiste à un entretien de sa femme et de Tartuffe. Convaincu enfin de la perfidie de son protégé, il veut le chasser. Le scélérat jette alors son masque; il réclame l'héritage promis par testament et menace Orgon de le faire arrêter. Heureusement un messenger du roi apparaît et l'imposteur est mis en prison.

123 Remarques

Dans *Tartuffe*, Molière traite la question religieuse au point de vue social. Cette question était actuelle et Molière, qui n'était certes pas très compétent pour en parler, a voulu ridiculiser les hypocrites qui exploitent les chrétiens sincères, lesquels sont des sots. — Le sens de la comédie est le suivant: il faut parmi le monde une religion tolérante et accommodante. Pour Molière, l'honnête homme ne sera ni hypocrite ni imbécile: il aura une religion pour lui, si cela lui fait plaisir, mais il ne la montrera pas au dehors, il n'en dira rien et il vivra comme tout le monde. — Le sujet était périlleux et *Tartuffe* a eu beaucoup d'ennemis, car tous les traits que Molière dirige contre l'hypocrisie atteignent par ricochet la vraie dévotion.

L'Avare

124 Analyse

Harpagon, l'avare, rêve d'épouser Marianne. Sans le savoir, il est le rival de son propre fils qui courtise secrètement la jeune fille. Ce fils, Cléante, a besoin d'argent, et comme son père ne veut pas lui en donner, il s'adresse à un usurier qui prête à gros intérêt. Cléante découvre bientôt que cet usurier est Harpagon lui-même. Le père et le fils se font alors l'un à l'autre de violents reproches. — Voilà qu'Harpagon doit offrir un dîner à Marianne pour la signature du contrat de mariage. A cette occasion, il n'oublie pas de multiplier les recommandations à ses domestiques pour réduire le plus possible la dépense. Marianne arrive, toute tremblante. L'aspect d'Harpagon la rebute, et son

trouble augmente quand arrive Cléante. Les jeunes amoureux échangent leurs sentiments à la barbe d'Harpagon, quand on annonce la visite d'un débiteur. L'avare s'absente un instant. Lorsqu'il revient, il surprend son fils en train de baiser la main de Marianne. Soupçonnant une intrigue, il feint d'avoir renoncé à la jeune fille pour inciter Cléante à révéler ses véritables sentiments. Cléante tombe dans le piège et avoue qu'il est amoureux de Marianne. Furieux, Harpagon le déshérite et le chasse. — Mais pendant ce temps, le valet de Cléante a dérobé une cassette qu'Harpagon avait cachée dans son jardin et qui contenait dix mille écus d'or. S'étant aperçu du vol, l'avare est désolé, affolé, furieux, assoiffé de vengeance. Il ne rentre en possession de son trésor qu'en consentant au double mariage de son fils avec Marianne et de sa fille avec Valère.

125 Remarques

Les critiques, Goethe en particulier, ont été frappés par ce qu'il y a de **tragique** dans *l'Avare*. Rousseau accuse Molière d'avoir avili l'autorité paternelle et d'avoir écrit une tragédie **immorale**. Que penser de ces reproches? — Molière a voulu ridiculiser la passion d'Harpagon. Il montre l'avarice desséchant le cœur d'un père, le rendant quasi indifférent au sort de ses enfants; et ceux-ci par suite perdent pour ce père indigne l'affection et le respect. La désorganisation de la famille apparaît comme la conséquence naturelle du vice de l'avare, mais Molière ne défend pas la conduite coupable des enfants. — Il faut cependant reconnaître que souvent la comédie touche au drame. Molière n'échappe au tragique qu'en multipliant les scènes bouffonnes.

Les Femmes savantes

126 Analyse

Le bon bourgeois Chrysale a pour femme Philaminte et pour filles Armande et Henriette. Philaminte s'est jetée dans le pédantisme avec sa belle-sœur Bélise, et a entraîné dans sa manie sa fille aînée Armande. Le plus bel ornement du salon de ces dames est Trissotin, poète ridicule et hypocrite. Le jeune Clitandre avait demandé la main d'Armande; celle-ci l'ayant fait attendre en vain pendant trois ans, Clitandre reporte son amour dédaigné sur Henriette. Chrysale d'ailleurs approuve cette solution. Mais Philaminte a d'autres vues: elle veut donner Henriette à Trissotin. De là conflit entre le père et la mère. Celle-ci triomphe d'abord, et Trissotin semble le maître de la situation; il trône dans ce salon où il fait admirer ses vers et où il introduit le savant Vadius. Henriette est en danger d'épouser ce Trissotin, quand son oncle Ariste, le frère de Chrysale, annonce que la famille est ruinée. Aussitôt Trissotin se retire, car il ne voulait que la dot. Mais la nouvelle apportée par l'oncle était fausse et destinée seulement à démasquer la bassesse de Trissotin. Philaminte consent alors au mariage d'Henriette et de Clitandre.

127 Remarques

Il n'y a pas, chez Molière, de comédie plus **amusante** et plus gaie. Et pourtant il n'y en a pas qui donne plus à penser. Dans les *Femmes savantes*, Molière s'occupe d'importants **problèmes moraux et sociaux**. Il analyse les rapports entre *l'esprit et le corps*, entre la «forme» et la «matière», entre la raison et les sens, et il prend ouvertement la défense de la matière, du corps, contre un esprit trop éthéré. — Il étudie

surtout le problème de l'éducation et de la destinée de la femme. Molière ne méprise pas l'instruction chez la femme; il veut même qu'elle «ait des clartés de tout». Mais il ne veut pas de féminisme au sens moderne du mot. La femme ne doit pas prendre la place de l'homme. Le point essentiel, pour Molière, c'est que le pédantisme fait perdre aux femmes leurs qualités naturelles et les détourne de leur véritable devoir. L'instruction est bonne, mais elle doit être soumise à une saine éducation, laquelle doit faire avant tout de la femme une bonne mère de famille. — L'attitude de Chrysale, soumis à Philaminte, est devenue légendaire, et ce que l'allemand exprime en disant qu'un homme est sous la pantoufle ou que sa femme porte la culotte, se rend en français par l'expression: *C'est un Chrysale*.

Originalité de Molière

128 A) Peinture des caractères et de la société

a) Molière dit lui-même qu'il peint «*d'après nature*». Ce n'est pas tout à fait exact, car souvent il grossit et pousse jusqu'à la caricature les traits que lui a fournis le réel. Mais, même quand il exagère, il donne **l'impression de la vérité**.

b) En effet, les moindres personnages sont *vivants*. Ils gardent tous les manières, les mœurs et le ton de leur condition. On voit ainsi défiler toute une galerie de **portraits contemporains**: grands seigneurs, bourgeois, petites gens, paysans, valets.

c) De plus, Molière se préoccupe avant tout de replacer l'individu dans son **milieu social**, le plus souvent dans une famille bourgeoise. Le travers représenté prend alors une intensité particulière, car, en suivant leur manie, les personnages font le malheur ou deviennent la risée de tous ceux qui les entourent. Par là, Molière dépasse l'individu et trace le tableau de toute une classe sociale.

d) Le plus souvent, Molière va plus loin encore. Sous la forme contemporaine et particulière qu'il met en scène, il dégage et exprime **le caractère général, permanent et universel** d'un ridicule ou d'un vice. Les personnages bien individualisés deviennent alors **des types**. C'est ainsi qu'Harpagon est devenu l'avare en soi, Tartuffe l'hypocrite, Alceste le misanthrope, Chrysale le type de la poule mouillée.

129 B) Comique de situation et de caractère

a) En les analysant de près, les types présentés par Molière apparaissent souvent plus **tristes** que risibles. Musset l'a dit: «Cette mâle gaîté si triste et si profonde que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer.» Il n'est, en

effet, pas une grande comédie de Molière qui ne contienne, en puissance, un véritable drame.

b) Mais si Molière sent et fait sentir les profondeurs tragiques de ses sujets, il ne s'y arrête pas. A la surface, les travers de l'humanité révèlent de nombreux **traits ridicules et comiques**, et c'est à ces traits comiques que Molière s'attache. Sa gaité est voulue et ce serait un contresens que d'assister à une représentation de Molière sans vouloir se laisser prendre par le côté comique de la vie et de son adaptation à la scène.

c) Molière connaît toutes les ficelles du métier : calembours, injures, soufflets et coups de bâton, répétitions, contrastes, situations drôles. Mais il trouve le plus naturellement matière à rire dans les caractères. Il sait faire jaillir de ses personnages tout le ridicule qu'ils portent en eux. Ce **comique de caractère** est, au jugement de l'esprit français, le plus fin et le meilleur.

130 C) La morale de Molière

Molière a souvent construit ses comédies autour d'un problème moral et ses opinions ont suscité de nombreuses critiques.

a) Il est certain que Molière n'a rien de révolutionnaire et qu'il **ne veut pas établir un système philosophique de la morale libre**. Mais ce qu'il propose n'est certes pas la haute morale chrétienne.

b) Molière suit une **morale de juste milieu** fondée sur *la nature, le bon sens et le respect de la société*. Tout ce qui s'en écarte, tout ce qui est sévérité et contrainte pour autrui ou pour soi, tout ce qui est mensonge, hypocrisie, affectation, prétention, est aux yeux de Molière ridicule et haïssable.

c) Cette conception est **irréprochable** quand elle demande qu'on ne mutile point la nature en atrophiant ses facultés, ou quand elle condamne des abus, le mariage forcé par exemple, sans considération des rapports d'âge, de caractère, des conditions sociales et surtout de l'amour des jeunes gens. Mais cette conception est **fausse** quand elle veut qu'on obéisse en tout à la nature, sans faire de distinction entre les tendances légitimes qu'il y a en l'homme et les tendances mauvaises ou dangereuses. *Et Molière fait trop peu cette distinction.*

d) Sa morale impose donc **certaines réserves**. Pour la juger équitablement, il importe cependant de se souvenir que l'écrivain ne fait profession ni de philosophie ni de morale. Molière est avant tout un comique qui *veut plaire* et un comédien qui *veut faire rire*, et il emploie à cette fin des procédés qui ne sont pas toujours du meilleur aloi.

131 L'art de Molière

Molière écrit très vite et son style apparaît parfois négligé et diffus. Ces défauts sont largement compensés par d'éminentes qualités. Molière, c'est l'acteur qui écrit, l'écrivain qui joue. Son style est essentiellement **un style de théâtre** qui se distingue par son aisance et sa variété.

La Fontaine

132

L'homme

Jean de La Fontaine (1621—1695) est un classique par son œuvre, plutôt que par sa vie et par son caractère. Rien ne compte pour lui que sa fantaisie et son plaisir. A Paris, il a été peu en faveur auprès de Louis XIV, mais il a rencontré des protecteurs dévoués, qui lui ont rendu la vie facile. Introduit dans les salons, il a fréquenté les gens d'esprit. Il se félicite surtout d'avoir eu beaucoup de temps libre, dont il fit deux parts, passant «l'une à dormir et l'autre à ne rien faire». Ici, La Fontaine exagère. En réalité, il a beaucoup lu, médité et travaillé. Il ne dormait peut-être pas tant qu'il en avait l'air, et quand il paraissait ne rien faire, il poursuivait son rêve, sa tâche. Car c'est de ces promenades, de ces rêveries, que sont nés ses ouvrages, dont le principal est: **les Fables**.

Les fables

133 Qu'est-ce qu'une fable?

Une fable est un court récit fictif et allégorique, généralement badin et dialogué, destiné à mettre en valeur une vérité morale.

134 Les personnages.

a) La fable fait agir soit des *hommes*, soit des *animaux*, parfois aussi des *êtres inanimés*. Mais tous parlent et pensent comme de vraies personnes.

b) Ces personnages sont toujours replacés dans leur **milieu naturel**. Ils agissent selon leur caractère, comme ils sont en réalité ou du moins tels que l'homme se les représente. (Il convient de signaler ici que, parmi les écrivains classiques, La Fontaine est un des seuls à prendre plaisir à la description de la nature extérieure.)

135 La valeur sociale.

a) Le caractère, la vertu ou le travers que les personnages incarnent sont en même temps des **symboles**.

b) Les fables nous conduisent ainsi dans tous les milieux sociaux et elles deviennent un **tableau vivant de la société** du temps de La Fontaine et de la vie humaine en général. De plus, l'esprit critique et malicieux de l'auteur fait de ce tableau une véritable *critique* des mœurs et des conditions.

136 La morale

a) *La tradition* exigeait qu'il y eût une morale, une leçon dans une fable. La Fontaine obéit à cette règle. Dans ses fables, **la morale est exprimée** tantôt au début de la fable, tantôt à la fin. Parfois, c'est un des personnages qui l'énonce directement; le plus souvent, elle se dégage de l'ensemble.

b) Cette morale des fables ne veut pas être de la haute philosophie, mais simplement une remarque pratique, **un conseil de prudence**: Méfiez-vous des autres et tâchez de vous en tirer le mieux que vous pourrez. D'ailleurs, La Fontaine n'attache pas une grande valeur à cette morale, car, pour lui, la fable est avant tout un petit drame plein de vie.

137 Valeur dramatique et artistique

a) La fable est **un petit drame**, parfois une comédie alerte, le plus souvent une petite tragédie. Ce petit drame est bâti, composé, un peu comme une tragédie classique. Les actions s'y enchaînent naturellement et La Fontaine développe la ou les scènes qui lui paraissent principales. Et toujours il précise, avec une étonnante sûreté, le caractère des personnages.

b) **Le style très vif** de La Fontaine augmente la vie du récit. Tous les mots lui sont bons, pourvu qu'ils soient expressifs et pittoresques. Peu d'adjectifs, beaucoup de verbes, parce qu'ils expriment davantage la vie. Il a tous les tons, tous les rythmes, et toujours une grâce et une harmonie parfaites.

138

Originalité de La Fontaine

a) La Fontaine a un don particulier pour exprimer **la vie**, simple et variée.

b) Il écrit ce qui lui plaît et comme il lui plaît. Mais dans ce lent travail, il suit toutes les **exigences de l'art classique**. Il supprime tout ce qui est de trop; il compose avec ordre; il recherche la justesse de l'expression.

Enfin il se soumet avant tout à l'art de plaire, et, dans ses plus beaux sujets, il laisse toujours quelque chose à penser.

c) Voilà pourquoi La Fontaine, quoiqu'ayant emprunté ses sujets aux Grecs Esope et Babrius et au Latin Phèdre, garde toute son **originalité**. Voilà pourquoi aussi, malgré toute sa fantaisie, il est, par le goût, un écrivain éminemment classique.

Boileau

139 Sa doctrine

Nicolas Boileau (1636—1711) est tenu pour le principal **théoricien** du classicisme.

Dans les *Satires* et les *Epîtres*, il fait la guerre aux mauvais écrivains de son temps et cherche à fixer et à propager le bon goût.

L'Art poétique (1674), son principal ouvrage, est un exposé à peu près complet de la *doctrine classique*. Rien cependant de bien original. Boileau ne fait guère qu'y enregistrer les principes appliqués par les grands écrivains de son temps, résumer et adopter la doctrine élaborée par les critiques de la génération précédente. Ce résumé théorique n'a pas contribué à susciter les grands chefs-d'œuvre classiques, qui, ou bien avaient déjà paru, ou bien s'élaboraient hors de l'influence de Boileau. *L'Art poétique* garde cependant son intérêt littéraire et bien des préceptes formulés par Boileau resteront caractéristiques de l'art français tout entier : clarté, correction, simplicité du style, unité et logique de la composition, bon goût.

140 Ses jugements et son influence

Contrairement à sa longue réputation d'infailibilité, Boileau se trompe souvent. Plus souvent encore, surtout quand il s'agit de grands écrivains, ses jugements sont incomplets et laissent échapper le meilleur des œuvres originales qu'il analyse. Ce que la postérité a ratifié, ce sont les jugements que Boileau porte sur les auteurs de second ordre.

Tout en lui laissant l'honneur d'être, par la date de sa mort (1711) le dernier représentant d'une génération glorieuse, il faut reconnaître que Boileau accrédite une conception un peu étroite et formaliste de la perfection classique, et il portera sa part de responsabilité dans le glissement du classicisme au pseudo-classicisme.

Bossuet

141 Sa vie

Bossuet, né en 1627, fut de bonne heure destiné à l'Eglise. Ordonné prêtre, puis sacré évêque, il passe une dizaine d'années à la cour en qualité de précepteur du Dauphin. En 1680, il est nommé évêque de Meaux et il administre son diocèse jusqu'à sa mort en 1704.

Son œuvre

L'œuvre de Bossuet est étroitement liée à ses fonctions. Il écrit beaucoup, non par ambition d'auteur, mais toujours par la contrainte des circonstances et par obligation morale.

142 Sermons

Ses fonctions lui imposent la prédication: il prêche donc. Ses sermons ne seront publiés qu'après sa mort. Considérant avant tout l'éloquence de la chaire comme un ministère sacré, loin de faire valoir son propre talent, il s'efface, cherche d'abord la clarté, s'adapte à son auditoire. S'attachant aux seules vérités du dogme, il fait du sermon une sorte de catéchisme supérieur, moins soucieux de théologie pure que de pratique, agissant à la fois sur l'esprit et sur le cœur.

143 Oraisons funèbres

Sa situation, des devoirs d'amitié ou de reconnaissance l'obligent à des oraisons funèbres. Il aime peu le genre, qu'il estime semé d'écueils. Il s'y soumet pourtant et atteint une souveraine perfection. Evitant la flatterie habituelle, il oriente l'oraison funèbre vers la consolation religieuse et le sermon. De la destinée même du défunt, il tire de grandes et parfois de terribles leçons. Leçons humaines: en présence de vies illustres, loin de se laisser éblouir, il examine en toute lucidité, s'enquiert s'il le faut, et, faisant sa part à l'éloge, ennoblissant parfois sans manquer jamais à la vérité, il s'efforce de porter le jugement de l'histoire. Leçons divines surtout: s'il compatit au deuil terrestre, il trouve dans la mort l'illumination suprême qui donne leur vrai sens aux vertus comme aux faiblesses, et rappelle aux vivants leurs plus impérieux devoirs.

Le goût moderne se fatigue volontiers du **style élevé** de Bossuet. Il semble que la majesté de ses périodes et de certaines de ses descriptions soit emphatique et froide. Son excuse est qu'il les prononçait dans le cadre d'une cérémonie où l'on prodiguait toutes les pompes. Mais dans son ensemble, le style de Bossuet reste simple, vigoureux, pressant, direct; il n'est que le mouvement naturel de la pensée et de la profonde sensibilité de son auteur.

144 Autres ouvrages

Bossuet a composé bien d'autres ouvrages. — Comme précepteur du Dauphin, il écrit pour son élève plus que médiocre le *Discours sur l'histoire universelle*, dans lequel il montre la Providence gouvernant le monde et dirigeant les événements. —

Comme évêque, il entre dans la lutte chaque fois qu'il croit devoir servir la vraie piété ou sauvegarder le dogme catholique. Il s'engage à fond dans d'ardentes **controverse**s, contre les protestants par exemple, ou contre le quiétisme défendu par Fénelon. Si dans la querelle il manifeste parfois un dogmatisme trop rigoureux ou même, à l'égard de Fénelon, une intransigeance qui manque de charité, ce n'est pas son procédé ordinaire. En général, il cherche un moyen de **conciliation** qui puisse rétablir l'unité dogmatique de l'Eglise sans blesser l'adversaire. — Aux vrais fidèles d'ailleurs, à qui il adresse ses *lettres de direction* et pour qui il rédige les *Méditations sur l'Evangile* et les *Elévations sur les Mystères*, Bossuet découvre le fond de sa nature, toute d'exaltation confiante et d'effusion tendre.

145

Le classicisme de Bossuet

Cette œuvre immense, qui embrasse dans ses multiples aspects tous les domaines de la vie religieuse, garde une extraordinaire **unité**, unité de doctrine surtout. Bossuet a une foi solide, fondée exclusivement sur l'Ecriture, les Pères, les décisions des conciles, et qui ne connaît ni doute ni inquiétude.

Dans les strictes limites qu'autorise la foi, il fait cependant un large usage de **la raison**. Il s'efforce de persuader. Il s'appuie à tout instant sur l'indiscutable autorité des textes sacrés, et sur une dialectique puissante, toujours claire. Comme les cartésiens, il estime que la netteté rationnelle est signe et preuve de vérité.

Mais la parfaite logique n'exclut chez lui ni les réactions personnelles, ni les grandes émotions humaines. Il ne raisonne pas seulement sur les péchés et sur la piété; il fait même plus que de s'en émouvoir; il les voit. Ainsi le sermon ou l'oraison funèbre deviennent constamment des tableaux ou des drames vivants et concrets. Bossuet ne raisonne plus, il laisse parler son **cœur** et atteint les limites du plus élevé et du plus pur **lyrisme**.

Ce juste équilibre du cœur et de l'esprit, joint à une maîtrise parfaite de la langue et de l'art oratoire, donne toute sa plénitude à ce classicisme chrétien.

Ecrivains mondains

La vie de salon suscite des œuvres de caractère plus intime, qui méritent d'être signalées en marge des chefs-d'œuvre classiques.

146 Mme de Sévigné (1626—1696)

Elle excelle dans le genre épistolaire. Ses *lettres* sont une espèce de chronique. Elle y parle de tout: des petits faits de la cour et du théâtre, des événements de la politique extérieure et de l'Eglise. Elle écrit comme elle parle, avec une souplesse, une grâce et un naturel inimitables.

147 **Mme de La Fayette** (1634—1693)

Son roman célèbre *la Princesse de Clèves* inaugure avec éclat le roman psychologique.

148 **La Rochefoucauld** (1613—1680)

Par l'âpre vigueur de son observation, qui a donné naissance à ses *Maximes*, La Rochefoucauld aide à fixer la psychologie classique, pessimiste dans son fond.

La Doctrine classique

149 **But de l'art classique**

Le but des œuvres classiques est de procurer un *divertissement* et parfois de donner un *enseignement* à un public choisi.

Pour atteindre ce but, les écrivains n'ont qu'un seul désir : s'adapter à ce public, **plaire**. Chez presque tous les classiques, on rencontre des déclarations semblables à celle de La Fontaine : « On ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle et pour ainsi dire la seule. »

Principaux caractères du classicisme français

150 **L'analyse psychologique**

Le public de l'époque classique, comme d'ailleurs le public français en général, a le goût de l'analyse psychologique fondée sur la raison.

a) Les écrivains se conforment à ce goût et font de **l'homme** l'objet principal de leur étude. Ce qui les intéresse dans l'homme, c'est de savoir comment il se comportera dans les différentes situations de la vie, en particulier dans les situations difficiles, les moments de « crise », où se livre dans son âme une lutte pathétique.

b) Peu important alors les détails particuliers et les différences accidentelles. Les classiques préfèrent s'attacher aux **traits permanents, universels**, communs à la nature humaine tout entière.

c) Avec ces éléments généraux, pris dans la réalité, mais choisis, ordonnés, subordonnés, ils composent un portrait idéal, un « **type** » valable pour tous les temps et tous les pays. C'est en ce sens que l'on peut parler d'*impersonnalité* et d'*universalité* des écrivains classiques.

La raison et les règles. Le goût de l'analyse s'appuie sur la raison, la faculté maîtresse à l'époque classique.

«Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.»

151 A) La raison.

Par raison, il ne faut pas entendre le rationalisme desséché et froid de Descartes, mais **le bon sens, le bon goût**, qui s'oppose aux excès d'imagination et de sensibilité, sans cependant supprimer ces deux facultés.

Ainsi comprise, la raison ne fait qu'un avec la *nature* et la *vérité*, deux expressions souvent employées par les classiques.

La *nature*, ce n'est pas, comme chez les romantiques, le monde extérieur, les paysages, le décor, mais la nature humaine: les caractères, les âmes.

De même, *vérité* ne signifie pas, comme pour les naturalistes, reproduction fidèle de la surface des choses, mais pénétration dans les profondeurs de l'âme et traduction de la seule réalité qui compte: la réalité intérieure de la conscience.

152 B) Les règles

En exigeant une certaine retenue, le bon goût impose *le respect des règles*.

a) Pour la tragédie, **les trois unités** étaient admises depuis longtemps.

Les écrivains classiques *acceptent volontiers* les règles, car ils ne craignent pas les obstacles, se sentant capables de les franchir: «In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister», dit Goethe. — D'ailleurs, elles sont parfois *utiles*: elles concentrent l'intérêt sur une seule action et en un seul lieu, elles précipitent le drame en un espace de temps très limité et provoquent ainsi une intensité de vie tragique qui favorise le talent et le génie. — Mais les écrivains ne s'en rendent pas esclaves. Aux instants supérieurs d'inspiration, ils savent *s'en affranchir*, en agissant non pas contre, mais en dehors et au-dessus des règles.

b) Beaucoup plus générale est la règle de la **bienséance**. Elle consiste dans le respect des habitudes de la société polie et de la morale des «honnêtes gens».

La bienséance impose d'abord *une retenue honnête* dans le langage et dans les gestes. L'écrivain n'emploiera qu'un style digne et un vocabulaire convenable. De plus, on ne représentera pas sur la scène des meurtres trop affreux ou des actions trop criminelles. Ces actions trop vulgaires se passeront dans les coulisses et on ne les apprendra qu'après coup.

Tout cela est recommandé par un souci d'*enseignement moral* que doit exercer la littérature. — En théorie, presque tous les classiques se prononcent en faveur d'un art moralisateur (préfaces des auteurs). — Les œuvres cependant (les ouvrages proprement religieux, de Bossuet par exemple, mis à part) sont généralement plus soucieuses de beau que de bien. Les écrivains sont des psychologues et des artistes

avant tout, des moralistes parfois seulement, et par surcroît. Si donc la littérature classique est *morale*, c'est *indirectement*: d'abord, parce que le dogme chrétien a approfondi la psychologie; puis, en tant que les œuvres classiques élèvent à la contemplation du beau et suscitent un plaisir intellectuel, où les pourritures morales sont rendues inoffensives par le sel de l'intelligence.

c) Une troisième règle importante est celle de **la vraisemblance**. Dans la doctrine classique, *le vraisemblable*, c'est-à-dire ce qui est conforme à l'opinion du public, est placé au-dessus même de la vérité.

Si donc certains événements historiques, quoique faux, sont tellement connus de l'opinion commune qu'on ne puisse les modifier sans les rendre invraisemblables aux yeux du public, la vraisemblance commande de ne pas y toucher. Hors de cette limite, l'écrivain peut modifier librement l'histoire et les sources, et tous les classiques ont largement usé de cette liberté.

153 L'imitation des Anciens

Soucieux d'analyser ce qu'il y a en l'homme de permanent, les classiques français ont été logiquement amenés à estimer et à imiter **les Anciens, grecs et latins**. Il ne faut pourtant pas exagérer cette influence de l'antiquité.

a) Les classiques y ont trouvé des sujets et des thèmes, ils y ont appris une leçon d'art, ils en ont assimilé les valeurs humaines. Mais **leur imitation n'est pas servile** comme celle de la Renaissance. Dans les limites du vraisemblable, cette imitation est constamment modérée, modifiée par le goût contemporain et les œuvres restent des plus originales et des plus françaises.

b) Quant à **la mythologie**, elle a eu une influence plus directe, non pas sur la pensée, moins encore sur la morale, mais sur *l'esthétique*. Les dieux païens, les scènes et les allusions mythologiques restent monnaie courante dans la littérature, dans la sculpture et dans l'ornementation pendant tout le règne du Roi Soleil.

154 La perfection artistique.

L'ordre enfin est un caractère constant de l'esprit classique en général. Le public veut comprendre, il exige la clarté. Les écrivains répondent.

a) Ils veulent **l'ordre**, un ordre organique, où tout est développé en fonction d'une nécessité intérieure, d'une idée centrale.

b) Cette idée est exposée avec **un art clair**, précis, net et concis. Il ne faut dire rien de trop et rien de trop peu.

c) Pour arriver à cette précision, il faut **travailler**, se corriger sans cesse. Aussi, si les classiques ont considéré *le génie* comme la qualité première de l'écrivain, ils n'en ont pas moins tous reconnu la nécessité du travail, et c'est avec leur génie et leur talent qu'ils sont arrivés à créer des œuvres définitives.

Transformation 1685—1715

Les dernières années du XVII^e siècle, qu'il faut prolonger jusqu'à la mort de Louis XIV en 1715, font apparaître des fissures dans le grand édifice construit par le Roi Soleil: la façade reste imposante, mais on sent que les fondements sont ébranlés.

155 La fin du grand Siècle

Le royaume de France subit de nouvelles défaites militaires et politiques. Les luttes intérieures renaissent. Le malheur et les deuils s'acharnent contre la famille royale. Le roi entreprend une lutte malheureuse contre le Pape, et il se rend impopulaire par la révocation de l'édit de Nantes. A cela s'ajoutent de sérieuses difficultés financières et une grande misère parmi le peuple. Les désordres règnent dans toutes les classes: à la cour, dans la noblesse, dans la bourgeoisie. En un mot, tout concourt à affaiblir le pouvoir royal.

Quelques écrivains représentatifs

Les misères et les abus sociaux sont dépeints et critiqués par quelques écrivains célèbres.

156 La Bruyère (1645—1696)

La Bruyère a écrit les **Caractères**, une suite sans ordre méthodique de simples *analyses de l'âme humaine*. S'il n'éclaire pas le fond des âmes, comme les classiques, il est un peintre excellent de ce qui les traduit extérieurement. Les passions un peu abstraites de la psychologie classique deviennent des attitudes, des gestes concrets. — Puis, dépassant la morale individuelle, La Bruyère étale *le tableau des maux* qui rongent la société de son temps. — La satire souvent mordante répond au *pessimisme* foncier de l'écrivain qui, persuadé de la sottise des hommes, se retranche avec dédain derrière un mérite personnel.

157 Fénelon (1651—1715)

Fénelon est prêtre d'abord, sincèrement, profondément. S'il s'est laissé entraîner dans l'affaire du quiétisme, qui l'opposa à Bossuet, une fois condamné par le Pape, il s'est soumis avec une touchante humilité.

Son œuvre est considérable et variée. Les ouvrages les plus connus sont ses livres d'éducation. *Le Traité de l'éducation des filles*: Fénelon y donne des conseils justes et fins à propos de l'instruction et surtout de l'éducation du caractère. *Les aventures de Télémaque*: Sur le modèle de l'*Odyssée*, Fénelon, précepteur du duc de Bourgogne, fait entreprendre à Télémaque (son élève) un voyage au cours duquel il lui montre quelles vertus un prince doit acquérir et pratiquer. L'ouvrage fut très mal reçu par Louis XIV, qui y vit un pamphlet politique. Mais l'élégance du style en fit vite le grand livre scolaire, par lequel quatre ou cinq générations ont appris à écrire.

158 Saint-Simon (1675—1755)

Dans ses *Mémoires*, Saint-Simon est l'écrivain qui a le plus ouvertement attaqué Louis XIV. Souvent injuste, il se crée un style violent, libéré de toutes les traditions classiques.

159 Orientation nouvelle

Dans ce climat de la fin du siècle, on assiste à la formation d'un **esprit nouveau**. L'influence de la philosophie de Descartes devient universelle: tout est soumis à l'examen de la raison et à la critique. En religion, ne voulant que des idées claires et nettes, on rejette le mystère, le miracle, les livres saints. On agit, il est vrai, avec une certaine prudence et on ne pousse pas encore aux dernières conséquences. *Pierre Bayle* (1647—1706) et *Fontenelle* (1657—1757) sont les promoteurs de cet esprit nouveau.

En littérature, le classicisme perd de sa force créatrice. Il survit dans des productions artificielles, fidèles aux formes et aux lois, mais privées d'âme et par conséquent trahissant le vrai classicisme: d'où le nom de **pseudo-classicisme** (du grec *ψευδος* == mensonge) pour caractériser le nouveau courant littéraire qui se développe au XVIII^e siècle. D'autre part, les tendances baroques, contenues pendant la période classique, mais pas supprimées, reprennent peu à peu leurs droits et préparent le courant sentimental d'où naîtra le **préromantisme**.

Conclusion

160 L'état d'esprit au XVII^e siècle

D'une manière générale, le XVII^e siècle est une période de gloire artistique et littéraire. Jusque vers la fin du siècle, la pensée de la Renaissance ne semble pas avoir beaucoup évolué. Il faut signaler cependant que, si les

humanistes du XVI^e siècle cherchaient à faire une synthèse entre la raison et la foi, le XVII^e siècle, surtout avec Descartes, opère le **dédoublement**. Raison et foi marchent parallèlement, sans hostilité, mais dans des domaines bien délimités. Et dans cette division, il y a déjà, en germe, toutes les tendances de l'esprit philosophique du siècle suivant.

161 Le problème de l'homme

Au XVII^e siècle, l'homme s'occupe beaucoup d'**analyse psychologique** et il est certain que le dogme chrétien et la pratique religieuse ont soutenu et perfectionné cet effort d'analyse. Mais, dans cette étude de l'homme, tout le monde n'obéit pas au même motif.

Les uns, les vrais catholiques, s'y intéressent par souci de vérité et pour mettre en pratique dans leur vie la synthèse chrétienne proposée par saint François de Sales.

Les autres, moins fervents ou ouvertement libertins, s'y adonnent par plaisir, parce que l'homme est intéressant, et par utilité, pour apprendre à se bien comporter dans la vie mondaine. Et cette «*honnêteté*» leur suffit. Non qu'ils aient renoncé à la foi ni à la religion, surtout pas à l'heure de la mort. Mais dans leur vie, ils ne considèrent guère la religion que comme «une hygiène privée» ou «une élégance dominicale».

La conséquence naturelle et fatale, et malheureusement trop générale, devait suivre sans tarder. **On se détache** de ce qui n'est plus règle de pensée et de vie, de ce qui n'est que formalité héréditaire, de ce qui ne sert plus à rien, et c'est sans heurt que «l'honnête homme» du XVII^e siècle devient «le philosophe» du XVIII^e.

XVIII^E SIÈCLE

Siècle des lumières

Tableau général

162 Dans l'ordre politique

Louis XIV avait régné soixante-douze ans. Il avait imposé de nombreuses contraintes; la jeunesse avait été tenue à l'écart des affaires publiques; les finances étaient dans un état pitoyable. Aussi la mort du Grand Roi donne-t-elle le signal d'un véritable affranchissement.

Pendant toute la période de la **Régence** (1715—1723), c'est un déchaînement de liberté et de plaisir. On était pressé de se détendre, de s'amuser, de rattraper les années perdues. Le gouvernement cherche à faire face aux difficultés financières par des spéculations (système de Law) qui aboutissent à une déflation forcée. Cette déflation a provoqué de nombreux scandales, mais elle est aussi le point de départ d'une nouvelle période de prospérité.

D'une manière générale, le gouvernement de **Louis XV** (1715—1774) est assez stable. Si le roi lui-même apparaît plutôt débonnaire, il a eu une intelligence droite et un sentiment très clair de l'Etat. Il a su s'entourer de sages ministres et de fidèles conseillers qui ont assuré l'ordre et la prospérité matérielle du royaume. La monarchie personnelle évolue peu à peu vers une forme de *monarchie administrative*. Une des plus grandes affaires du règne fut la réforme des impôts. C'est là surtout que le roi se heurta à la résistance de l'Eglise, de la noblesse et du Parlement. Après 1750, la décadence du régime s'accroît. La France perd ses colonies (Canada et les Indes). Le «règne» des favorites surtout mine le prestige de la royauté.

L'avènement de **Louis XVI** (1774) amène une nouvelle orientation dans la politique. En rétablissant les anciennes prérogatives de l'aristocratie nobiliaire et parlementaire, le nouveau régime élargit le fossé qui sépare le souverain et la nation. Conduites par des «ministres courtisans», les tentatives de réforme avortent. L'agitation grandit; des émeutes éclatent en province. Finalement la convocation des Etats généraux (1789) ouvre la période révolutionnaire.

Les événements vont alors très vite et le XVIII^e siècle qui a été une période de calme et de prospérité s'achève dans la terreur et l'anarchie.

163 Dans l'ordre religieux

Le **scepticisme** s'infiltré partout, propagé par les libertins. Philosophes et écrivains mettent en doute les enseignements de l'Eglise. Ceux qui admettent encore la nécessité d'une religion sont partisans d'une *tolérance absolue* quant au choix de cette religion; les autres vont plus loin, déclarent ouvertement que la religion est *inutile* et absurde et dirigent, particulièrement après 1750, un terrible assaut contre l'Eglise catholique.

Avec la foi, c'est **la morale** qui est malmenée et outragée. Même les moralistes ne croient plus que la nature est corrompue. Ils démontrent que l'on peut concilier aisément le devoir ou même la piété avec le plaisir, laissant ainsi libre cours à toutes les joies trompeuses et coupables.

164 Dans l'ordre social

La noblesse se discrédite de plus en plus. Elle achève de se ruiner par un luxe coûteux et par le jeu. Moralement, elle étale le spectacle de ses vices et se complait aux plus funestes perversions.

La vie des salons se développe, accusant une nuance nouvelle: le salon devient le lieu de rassemblement favori de ceux qui fuient la cour. On y cultive surtout la critique de toutes les institutions traditionnelles et le goût du plaisir et du libertinage d'esprit et de mœurs. Jamais les femmes n'ont été plus à l'honneur. Jamais on a eu autant de plaisir à vivre en société, jamais la politesse n'a été plus exquise, ni les manières plus aisées.

165 Dans l'ordre intellectuel

Le progrès des sciences et des philosophies suscite une universelle curiosité et contribue pour une bonne part à développer le sens critique. Tout le monde bientôt se pique d'être cultivé. Cet appétit d'études se manifeste par la création des Académies provinciales et par la diffusion des journaux.

La méthode cartésienne érigeant *la raison* en maîtresse absolue domine la pensée pendant la première moitié du siècle. Mais déjà l'esprit purement rationnel est battu en brèche. **Les penseurs anglais**, Locke en particulier, accréditent en France la philosophie de l'expérience (*empirisme*) et la philosophie des sensations (*sensualisme*). Voltaire donne à ce matéria-

lisme affectif l'appui de son talent vulgarisateur et l'empirisme sensualiste se greffera sur le rationalisme pendant la seconde moitié du siècle.

Enfin, il convient de signaler **les progrès techniques et économiques** : enrichissement des campagnes, développement du commerce et de l'industrie (coton, houille, machines), l'utilisation de la vapeur, les débuts de l'électricité, de la chimie, la construction du réseau routier, un élan jusqu'alors inconnu dans la construction et dans l'aménagement des villes, des églises, des édifices publics et des maisons privées.

166 Le «philosophe»

Cette ambiance sociale et intellectuelle façonne le «**philosophe**» du XVIII^e siècle qui remplace l'«honnête homme» du siècle précédent.

Curieux et sceptique, le «philosophe» demande à la raison ce que le chrétien attendait de la grâce. Il forme ses principes sur une infinité d'observations particulières, et lorsqu'il n'a point de motif pour juger, il sait demeurer indéterminé. *Sage et honnête*, il recherche les plaisirs et travaille à acquérir les qualités sociables. *Cosmopolite à outrance*, il se glorifie d'être citoyen de l'univers et soupire vers les pays étrangers, souvent ennemis de la France (Angleterre, Allemagne). Il entreprend de nombreux voyages, fait de longs séjours à l'étranger ou y vit en exil, desservant parfois sa propre nation par des critiques antipatriotiques et lui rendant souvent de précieux services en divulguant les bienfaits de la civilisation française.

Au XVIII^e siècle, la France exerce une véritable séduction intellectuelle sur les autres nations et c'est à cette époque que le français devient la langue universelle et officielle des aristocraties, des élites cultivées et de la diplomatie.

167 Dans l'ordre littéraire

La vie littéraire est intimement liée à toutes les fluctuations et transformations de la vie du siècle. Mais ces transformations ne se font pas toutes avec la même rapidité ni surtout avec la même intensité.

Le XVIII^e siècle se coupe à peu près par le milieu. Jusqu'en 1750, les idées semblent plutôt en gestation; après 1750, les philosophes passent à l'action.

En marge du mouvement intellectuel, il faut tenir compte aussi d'un fort courant de sensibilité qui, pendant tout le siècle et surtout dans la seconde moitié, réagit contre les excès d'intellectualité.

168 Divisions de la littérature

Dans son ensemble, le XVIII^e siècle est traversé par trois ou quatre courants principaux qui chronologiquement s'entrecoupent.

a) **Le pseudo-classicisme** (1715—1750) qui prolonge l'esprit classique.

b) **Le mouvement philosophique** (1715—1789) qui élabore «l'esprit philosophique» et trouve son couronnement dans l'Encyclopédie. Représentant: Voltaire.

c) **Le préromantisme** (1750—1789) caractérisé par un retour à la nature et au sentiment, et violemment interrompu par la Révolution française. Représentant: Rousseau.

d) **La période révolutionnaire** (1789—1800).

Pseudo-classicisme

169 Prolongement de l'esprit classique

La littérature du début du siècle n'est guère originale. On imite surtout, et avec quelle servilité! La tragédie doit être racinienne. Dans la comédie, on imite Molière. Boileau, devenu *le législateur du Parnasse*, fait partout autorité. Mais ses principes rigides, appliqués avec une sévérité croissante, font prévaloir des thèmes conventionnels et un purisme étroit. C'est le plein épanouissement du **pseudo-classicisme**, où seule demeure une froide formule.

Quelques accents originaux se laissent néanmoins percevoir.

170 Frivolité satirique

L'esprit critique qui s'était affirmé vers la fin du siècle de Louis XIV gagne en profondeur au début du XVIII^e siècle. Libéré de la contrainte que le Grand Roi imposait aux mœurs, aux idées et au ton, on se met à l'aise. Le rire est à la mode, on se moque de tout avec légèreté. Cette **frivolité satirique** trouve son expression la plus originale dans *la poésie légère* et dans *le roman* et *le conte*.

171 **La poésie légère** s'exprime sous forme d'épigrammes et de satires piquantes, qui se distinguent moins par la puissance d'imagination que par la grâce et l'acuité du tour.

172 Genres commodes, le **roman** et le **conte** portent facilement le sentiment et la pensée. Aussi serviront-ils de plus en plus à déguiser la critique dirigée contre les institutions politiques, religieuses et sociales. L'œuvre de **Lesage** (1668—1747) est assez représentative de cette tendance. En choisissant la forme du roman pour son ouvrage principal: *Gil Blas de Santillane*, Lesage tempère d'une inaltérable bonne humeur la vigueur du réalisme et la vivacité de la satire. Quant au conte, plus court, léger, spirituel et volontiers licencieux, il s'adapte très bien au badinage des salons et devient le genre à la mode.

173 Courant sentimental

Le courant sentimental amorcé dès le XVII^e siècle gagne lui aussi en puissance et en profondeur. Sans doute les exigences classiques et surtout pseudo-classiques paralysent bien des initiatives, mais **une esthétique fondée sur le sentiment** tend à se constituer, à tel point que peu avant 1750 on pose comme nouvel axiome que «les grandes pensées viennent du cœur».

174 Aristocratique et subtilement émue, la *comédie psychologique* produit avec **Marivaux** (1688—1763) quelques chefs-d'œuvre de grâce sentimentale, par exemple *Le jeu de l'amour et du hasard*. Certaines scènes toutes de finesse accouplent sans disparate la verve de Molière et la grâce de Racine.

175 Le *roman sentimental* trouve ses accents les plus passionnés dans les livres de l'abbé **Prévost** (1697—1763). Il obtient un succès de scandale avec *Manon Lescaut*, où il évoque les ravages et la fatalité de la passion et le mystère de l'éternel féminin. Ce roman est à l'origine du film *Manon*, tourné par Clouzot en 1949 (film de valeur technique, mais moralement mauvais).

Mouvement philosophique

176 Evolution du mouvement

Le courant intellectuel, audacieusement libertin et critique, est de toutes les tendances celle qui s'affirme avec le plus de cohérence. Il va de soi que la «philosophie» n'est pas apparue tout d'un coup. Elle s'insinue peu à peu, grandit, avec le temps devient plus audacieuse et plus radicale. Avant 1750, deux hommes la font rayonner de tout son éclat et consacrent pour tout le reste du siècle son étroite alliance avec la littérature: **Montesquieu** et **Voltaire**.

Vers le milieu du siècle, une sorte de **parti philosophique** se forme. Malgré d'inévitables divergences, ce parti resserre peu à peu sa cohésion, prend conscience de ses revendications essentielles, crée un nouvel esprit, *l'esprit philosophique*, et ne craint pas d'entrer en lutte avec les institutions établies. **Voltaire** est le chef du mouvement. Il est secondé par un groupe de philosophes qui, sous la direction de Diderot, publient une œuvre collective: **l'Encyclopédie**, qui devient un instrument de propagande et de polémique au service des idées nouvelles.

Montesquieu

177 Juriste éminent et bon humaniste **Montesquieu** (1689—1755) se passionne pour les sciences. Philosophe, il étudie la politique, l'histoire, la religion. Homme d'esprit, il assiste au spectacle de la vie mondaine en observateur parfois amusé, toujours intelligent et fin. Il entreprend de nombreux essais et se met tout entier dans quelques œuvres achevées, capitales pour l'évolution des idées.

En 1721, il publie les **Lettres persanes**, correspondance fictive échangée entre deux Persans qui visitent l'Europe et leurs amis restés en Perse. Le genre était à la mode: c'était à la fois un moyen de piquer l'attention et la curiosité des lecteurs et surtout une tactique pour se mettre à l'abri des sanctions gouvernementales. Sous ce couvert, les *Lettres persanes* sont une satire audacieuse de la société française du XVIII^e siècle, où rien ne trouve grâce devant l'ironie sceptique de l'auteur.

L'ouvrage capital de Montesquieu est **l'Esprit des lois**, publié en 1748 et résultat de plus de vingt ans de travail. L'auteur y envisage les lois comme des faits d'expérience. Il en établit le relativité par rapport à la race, à l'époque, au milieu, à toutes les conditions qui en déterminent *l'esprit*: religion, mœurs, etc. Il préconise la séparation des trois pouvoirs: législatif, exécutif et judiciaire et il propose la constitution anglaise comme modèle de gouvernement. Les idées de cet ouvrage ont servi de base dans l'élaboration de la Constitution de 1791.

Voltaire

178

L'homme

Par sa vie et par son œuvre, Voltaire remplit et reflète tout le XVIII^e siècle, appelé souvent *le siècle de Voltaire*.

François-Marie Arouet, connu sous le pseudonyme de **Voltaire** (anagramme d'AROVET Le Jeune), est né en 1694, à Paris. Il fait de brillantes études chez les jésuites. De bonne heure, ses intempérances de langage lui valent deux emprisonnements, puis un exil de trois ans en Angleterre. Pendant ce séjour forcé, il se familiarise avec des mœurs nouvelles et avec les idées des libres penseurs anglais. Il revient en France, prêt à se consacrer à la lutte pour la liberté.

Bientôt ses publications lui attirent les foudres du gouvernement, et il se réfugie chez son amie, Mme du Châtelet, à Cirey (près de la Lorraine non encore réunie à la France). Dix ans après, il reparaît à Paris; il obtient d'abord la faveur de la cour, mais bientôt il doit reprendre le chemin de l'exil. En 1750, il part pour Potsdam, où l'avait appelé Frédéric II. Le roi trop autoritaire et l'écrivain trop susceptible ne tardent pas à se brouiller.

Voltaire alors découvre la Suisse et s'établit aux Délices, près de Genève, d'où il aime à signer ses lettres: «Le Suisse Voltaire». Mais les intrigues du philosophe, sa campagne antichrétienne, lui suscitent des difficultés, au «pays romand» comme partout. Pour retrouver la paix, il achète la propriété de Ferney, une «terre franche» à la frontière française, non loin de Genève.

Du fond de cette retraite plus sûre, Voltaire exerce, durant une vingtaine d'années, une véritable royauté intellectuelle sur toute l'Europe, grâce à sa volumineuse correspondance. A l'âge de 84 ans, il se rend à Paris, où on lui fait un accueil triomphal: reçu à l'Académie, il est couronné sur la scène de la Comédie. Ces émotions l'épuisent. Il meurt quelques semaines après, en 1778.

Son œuvre

L'œuvre de Voltaire est immense et embrasse à peu près tous les genres littéraires.

179 Théâtre

Voltaire a composé vingt-sept tragédies, imitées de Racine ou de Shakespeare. Les plus connues sont : *Zaïre*, *Mérope*. Généralement fidèle aux formules traditionnelles, Voltaire se permet quelques innovations. Il multiplie les coups de théâtre, soigne les décors et les costumes; il diversifie les époques et les pays et choisit des sujets nationaux. Surtout il introduit au théâtre l'histoire et la philosophie, et érige la scène en tribune.

180 Poésie

Voltaire a écrit un poème épique : la *Henriade*, et des poésies lyriques assez médiocres. Ce qu'il lui faut pour être fort, ce sont les vers badins et la poésie satirique, où sa verve s'épuise en railleries mordantes et en injures grossières. Les meilleurs exemples de cette ironie sont les *Epigrammes*.

181 Histoire

En histoire, Voltaire a produit deux grands ouvrages : *l'Histoire de Charles XII* et *le Siècle de Louis XIV*, auxquels il faut ajouter *l'Essai sur les mœurs*. Voltaire crée, en quelque sorte, l'histoire telle que nous la concevons aujourd'hui : — respect des sources et recherche des documents; — curiosité de tous les peuples et analyse de leurs rapports; — étude approfondie des époques et des civilisations. Ainsi conçue, l'histoire est une illustration vivante de l'esprit cosmopolite. Elle est en même temps une arme dans la lutte philosophique. Prenant le contrepied de Bossuet, Voltaire élimine la notion de Providence et explique tous les faits rationnellement. Enfin, il commet de graves erreurs, même historiques, chaque fois que la religion est en jeu.

182 Philosophie

Les écrits philosophiques sont nombreux, mais Voltaire ne fait nulle part un exposé suivi de sa doctrine. On cite communément les *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises*, publiées en 1734. Au nombre de vingt-cinq, ces lettres groupent déjà les articles essentiels de la pensée voltairienne. D'une ironie à la fois destructrice et dogmatique, elles formulent, au prix de dangereux raccourcis, des jugements à l'emporte-pièce qui ont été, au dire même de l'auteur, «un nid de scandales».

183 Contes et romans

De l'œuvre de Voltaire, les contes sont la partie qui a le moins vieilli. Les plus connus sont : *Zadig*, *Micromégas*, *Candide*, *Jeannot et Colin*. Ces contes sont l'expression du mépris de Voltaire pour l'humanité. L'auteur y exerce sa verve en des récits divertissants, chefs-d'œuvre à la fois d'irrespect et de raison, d'aisance et d'art. Il attaque les croyances et les sentiments les plus précieux; il décourage le lecteur en exagérant les maux de l'humanité et en cachant les remèdes. Voltaire, dit-on, est gai, il fait toujours rire. Peut-être; mais sa gaité est une gaité malsaine. Son rire est provoqué par l'impieité, par l'immoralité ou par la méchanceté. (Index!)

184 Correspondance

La correspondance est sans doute le chef-d'œuvre de Voltaire. Les *douze mille lettres* que l'on connaît (et ce n'est pas la moitié de cette vaste correspondance) sont un monu-

ment littéraire et historique incomparable. Elles éclairent sur tous ceux qui, durant un demi-siècle, tinrent un rang dans la vie politique ou intellectuelle; sur tout ce qui circulait alors d'anecdotes et d'idées; sur Voltaire lui-même, avec ses contradictions, ses grandeurs et ses petitesse; enfin sur *l'esprit voltairien*, resté proverbial, cet esprit vif et souple, ironique et méchant, élégant et dissolvant, doué pour critiquer, miner, saper, ruiner et détruire en souriant.

185

Les idées de Voltaire

Philosophe peu profond, Voltaire a eu beaucoup d'idées. Dans le détail, il a varié. Mais il a établi de bonne heure *un système* auquel pour l'essentiel, il s'est tenu avec fermeté.

a) Dans l'ordre scientifique, il s'appuie sur les résultats de la science expérimentale. Mais, contre les plus militants des encyclopédistes, il maintient Dieu, intelligence ordonnatrice du monde (cause finale), car il ne peut pas admettre que le hasard aveugle ait établi les lois qui régissent l'univers.

b) En politique, il flétrit les abus et l'arbitraire. Il souhaite une monarchie éclairée, tolérante, éprise de raison, qui procure le bien-être et la prospérité de la société. Mais il ne désire pas une action révolutionnaire.

c) Dans l'ordre social, il est d'un orgueil effréné. Aristocrate, il méprise le peuple, «la canaille», et la société en général. «Les hommes resteront toujours des imbéciles et celui qui pense les guérir est le plus imbécile de toute la bande». Cependant, il intervient parfois en faveur des opprimés et il propose certaines améliorations pour que les paysans soient traités avec plus de justice et plus de douceur.

d) En religion, Voltaire propose à l'homme une religion purement naturelle, *le déisme*.

— Voltaire admet **l'existence de Dieu**, sinon par conviction, du moins par opportunisme, comme fondement de l'ordre social. Mais ce Dieu est inconnaissable, inaccessible. Il est tellement transcendant à la nature humaine qu'il n'est ni objet d'amour ni objet de prière.

— Ce Dieu surtout n'est **pas le Dieu révélé** des chrétiens. Commandements, sacrements, rites, Eglise, prêtres, à quoi bon tout cela? Dieu est en nous et seul est digne de lui le culte purement intérieur qui réside dans l'âme.

— Avec de telles idées, il est clair que la religion positive, **le catholicisme** en particulier, est l'ennemi No 1. A son égard, Voltaire ne tarit pas

de sarcasmes, d'injures, de blasphèmes. Sa haine se résume, en quelque sorte, dans cette abréviation symbolique qui, vers 1764/65, termine toute une série de lettres: *Ecr. l'inf.* (= Ecrasons l'infâme). A la haine, il ajoute la perfidie, s'insurgeant de préférence contre de réelles déformations de la religion qu'il généralise ensuite. Il donne ainsi à ses critiques un air de vérité et de bon sens qui en rend la réfutation malaisée.

e) **En morale** enfin, l'idéal de Voltaire est *le plaisir*, ennemi de toute contrainte et de tout sacrifice. Les seuls devoirs de l'homme sont *de nature sociale*: accroître le bonheur collectif et multiplier les plaisirs de chacun. Quant aux moyens à utiliser dans les rapports sociaux, celui que Voltaire recommande le plus vivement et qu'il érige en véritable système, est *le mensonge*, qui «n'est un vice que quand il fait du mal».

Voici, en conclusion aux idées de Voltaire, l'expression que Gustave Lanson formule au terme d'une longue et sérieuse étude: «Il était ennemi de la religion.»

186

L'art de Voltaire

L'art de Voltaire est sa seule grandeur. Son style intellectuel est toujours très clair. La forme s'adapte spontanément à la pensée, l'expression est aisée, le vocabulaire exact. Cet art est plein d'esprit, libre, imagé, vivant. Au lieu de cheminer méthodiquement, la pensée voltairienne mène au but à travers un pays de fantaisie, passe d'une raison sérieuse à une ironie, de la réalité à la chimère, de la gravité à la gaité. Rien n'est calculé: la pensée jaillit. Voltaire atteint à la perfection du style de vulgarisation. C'est par son art qu'il reste un maître. «Il me paraît hors de doute, dit Lanson, que si Voltaire a encore quelque action à exercer dans notre France, ce doit être surtout une action littéraire et intellectuelle de pure forme.»

187

Diderot

Denis Diderot (1712—1784) a voulu être philosophe et écrivain. Fêré de science, il estime que la philosophie se transforme sans cesse avec la science, qu'on ne saurait par conséquent en fixer les principes une fois pour toutes. Aussi évolue-t-il très vite vers le *matérialisme* et le *déterminisme* absolu. Voltaire avait besoin de Dieu pour expliquer l'univers. Diderot s'en passe. Il ne reconnaît dans le monde qu'une réalité, la matière, dont il entrevoit, avant les transformistes, les perpétuelles modifications. Dès lors, il ne saurait plus être question ni de bien ni de mal. Tout ce qui est doit être et Diderot incline à un *naturalisme* qui, hostile aux dogmes religieux, fait confiance à la nature et à l'instinct.

Et pourtant, Diderot croit qu'une certaine action morale reste possible et que l'homme ne saurait être heureux sans pratiquer la vertu, du moins certaines vertus sociales et naturelles. Avide d'émotions violentes, il tempère son matérialisme d'une sorte d'idéalisme sentimental.

Une abondante production littéraire illustre cette philosophie originale et souvent incohérente. Dramas, romans, contes, critique d'art et critique littéraire, un peu partout Diderot répand le fourmillement de ses idées. Mais il doit surtout sa réputation à l'**Encyclopédie**, dont il a été le maître ouvrier.

L'Encyclopédie

188 Publication de l'Encyclopédie

Encyclopédie (du grec *ἐγκύκλιος* = cyclique, universel, et *παιδεία* = instruction, science) signifie : cycle des connaissances humaines. L'*Encyclopédie* est née de cet intérêt passionné pour les choses de la science et pour les arts mécaniques. Théoriquement, elle ne devait être que la traduction d'une encyclopédie anglaise de Chambers. **Diderot**, chargé de la traduction, voulut faire une œuvre plus originale et plus vaste. Il la conçut comme le *Dictionnaire raisonné des connaissances humaines*. Il s'adjoignit dans ce but un grand nombre de collaborateurs : d'Alembert, Voltaire, Buffon, Rousseau, Condillac, Grimm, Helvétius, d'Holbach et beaucoup d'autres. L'ouvrage, en 35 volumes, fut publié de 1751 à 1780.

La nouveauté de l'Encyclopédie n'était pas d'être un dictionnaire instructif. Les dictionnaires de ce genre, ceux qui se proposaient seulement de renseigner, existaient déjà. En premier lieu, l'Encyclopédie de Diderot ne renseigne pas, elle **enseigne**, et elle enseigne une philosophie, l'**esprit philosophique**.

189 L'esprit philosophique

L'esprit philosophique est l'idéologie qui se dégage de l'*Encyclopédie*. C'est, en d'autres termes, le produit synthétique des idées du « parti philosophique » groupé autour de Voltaire. En voici les principaux éléments :

a) **La raison et la science** sont jugées supérieures à la religion et à la foi. Elles manifestent une confiance absolue dans *le progrès*, en marche vers un idéal de liberté politique et intellectuelle.

b) L'idée du péché s'efface et on croit à **la bonté naturelle**. Le dogme et la morale sont superflus, et on érige en principe la légitimité des plaisirs fondés sur la nature.

c) En général cependant, la religion garde quelque intérêt, mais c'est **une religion purement naturelle** et utilitaire, ennemie jurée de la religion catholique.

d) Le trait le plus général est **la critique universelle**; elle s'exerce dans tous les domaines: morale, philosophie, politique, littérature.

e) Cette tournure d'esprit enfin est largement **cosmopolite**, curieuse de connaissances et ouverte à toutes les influences étrangères.

190 Diffusion de l'esprit philosophique

Cet esprit se retrouve à toutes les pages de *l'Encyclopédie* et en fait l'unité. Ne gardant foi qu'en lui-même et croyant au «**progrès des lumières**» (Aufklärung), il tend à «éclairer» les foules sur les croyances et les institutions du passé et cherche surtout à répandre ses «lumières» dans la classe moyenne: hobereaux, bourgeois instruits, instituteurs et curés de campagne, petits avocats et petits greffiers.

Malgré leur ton agressif, les «philosophes» sont plutôt pour un programme de sage adaptation; les foules qu'ils ébranlent poussent leurs principes jusqu'aux dernières conséquences. Achievée par les Encyclopédistes sur le plan idéologique, **la Révolution** éclate sur la scène historique. Et tandis que le sang coule, le peuple élève les temples de la déesse Raison et institue le culte de l'Être suprême.

Préromantisme

Tandis que Voltaire et les Encyclopédistes établissent avant tout des vérités d'ordre rationnel, le champ de la sensibilité s'enrichit et s'étend sous des influences diverses.

191 Les influences nouvelles

a) *L'empirisme sensualiste*, apporté d'Angleterre, restitue aux sens leur pleine valeur comme mode de connaissance, réhabilite les instincts et les mouvements du cœur.

b) Malgré les progrès de l'impiété, *le sens religieux*, affaibli, n'est pas éteint, car l'Eglise se défend. D'autre part, en réaction contre l'esprit scientifique, se propagent *des crédulités singulières*: spiritisme du Suédois Swedenborg, magnétisme de l'Allemand Mesmer.

c) Enfin *des influences littéraires* achèvent de mettre à la mode les passions violentes et les imaginations tourmentées. A la faveur du cosmopolitisme, le public se familiarise avec les œuvres de Lord Byron, de Walter Scott, de Macpherson (*Ossian*), de Shakespeare, de Goethe (*Werther*). Bientôt les drames de Schiller, le *Faust* de Goethe, les chants de Heine, les contes de Hoffmann seront la lecture quotidienne des écrivains et du public français. La Suisse aussi exerce son influence, modeste mais réelle, et le thème des Alpes alimente le préromantisme européen.

192 L'atmosphère préromantique

Toutes ces influences créent une atmosphère nouvelle où la **sensibilité** s'affirme. On cherche les émotions violentes ou attendries. On cède complaisamment à la violence des passions. Pour nourrir ces transports, on recherche la solitude. On se réfugie dans la nature, qui, par ses horizons apaisants et sa diversité pittoresque (= «*romantique*»), incite à des rêveries sans fin. On prêche le retour à l'état primitif.

Cette nouvelle disposition d'esprit, apparemment contradictoire avec la philosophie du progrès de Voltaire, continue en réalité ce «**progrès des lumières**». Car, si l'on prêche le retour à l'état de nature, on croit aussi que les hommes primitifs étaient plus éclairés que la société moderne, corrompue par de mauvaises institutions.

C'est dans cette atmosphère que **Rousseau** élabore son œuvre et c'est à l'expression littéraire et artistique de ce nouveau courant qu'on donne, avant 1800/1820, le nom de **préromantisme**, réservant celui de **romantisme** à la période d'épanouissement de 1820 à 1850.

Rousseau

193

Sa vie

«Suisse de nation», **Jean-Jacques Rousseau** a eu une vie romanesque et agitée. Né à Genève en 1712, il perd sa mère alors qu'il était encore au berceau. Son père, ouvrier horloger, néglige l'éducation de son fils. A seize ans, Jean-Jacques quitte sa ville natale et se met à courir le monde, tour à tour laquais, séminariste, musicien, abjurant le protestantisme, puis le catholicisme, séjournant chez Mme de Warens à Chambéry, puis la quittant pour reprendre sa vie de «promeneur solitaire». Il passe à Fribourg, à Lausanne, à Neuchâtel, à Paris. Il se lie pour le reste de ses jours avec une

humble fille fort vulgaire, Thérèse Levasseur. Plusieurs enfants naissent de leur liaison et Rousseau a la faiblesse de se débarrasser d'eux en les déposant aux Enfants Trouvés.

Il a 37 ans, lorsque l'Académie de Dijon met au concours ce sujet: Le progrès des sciences et des arts a-t-il contribué à corrompre ou à épurer les mœurs? Dans son *Discours*, Rousseau se déclare l'adversaire de la civilisation. Il s'oppose ainsi aux Encyclopédistes, pour qui l'humanité ne saurait progresser sans les sciences et les arts. L'Académie de Dijon couronne cet ouvrage, et Rousseau devient célèbre d'un jour à l'autre (1750).

Il pourrait obtenir une pension du roi, mais il ne veut pas aliéner sa liberté. Il accepte par contre de s'établir à la campagne, dans l'Ermitage que la femme d'un financier, Mme d'Epinay, a fait aménager pour lui. Une brouille l'en chasse et il s'établit à Montmorency, où il écrit ses principaux ouvrages, attaquant, plus violemment encore, la civilisation et la société.

Ses livres lui attirent des ennemis et des persécutions. Dès lors, il se met à fuir le monde et erre de retraite en retraite, entre autres à Môtiers-Travers et dans l'île Saint-Pierre (lac de Biennne). Son humeur s'aigrit et il finit par être en proie à la folie de la persécution. Il rompt avec tous ses amis et meurt dans un petit village près de Paris, en 1778.

Son œuvre

194 Unité de l'œuvre et de la philosophie de Rousseau

Rousseau fonde tout son système sur ce **postulat**: «La nature a fait l'homme heureux et bon, mais la société le déprave et le rend misérable.» Son œuvre est la démonstration de ce postulat et de ses conséquences dans **l'histoire de l'humanité**, que Rousseau divise en trois phases: innocence, corruption, restauration.

Première phase: Innocence

L'homme est à l'état de **pure nature**, vivant pour lui, sans aucun lien social. Comme l'animal, il suit son instinct de conservation: il satisfait son besoin de vivre et ne fait de mal à personne; *il est bon*. Et il est innocent, car puisqu'il n'y a pas de loi, il n'y a pas non plus de péché.

Mais les individus sont menacés dans leur conservation par divers obstacles qu'ils ne peuvent surmonter seuls. Pour se défendre, ils s'unissent donc et forment des groupes, des **sociétés**.

Deuxième phase: Corruption

Une fois constituées, les sociétés dévient vite de leur premier but, qui était de combattre les obstacles menaçant l'existence des individus. Elles se mettent à poursuivre des buts propres et intéressés. Le mien s'oppose au tien, d'où naît **la propriété**. La propriété engendre naturellement **l'inégalité**: richesse et pauvreté, et c'est de cette inégalité que proviennent tous les **vices**: injustice, cruauté, misère, luttes sociales, guerres.

L'humanité est donc corrompue et asservie par la société. Ce sont ces deux premières phases que Rousseau démontre dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755).

Corollaire 1. — Les lettres et les arts corrompent l'humanité. a) La société est mauvaise en son principe. b) Son progrès (= la civilisation) la rend plus mauvaise encore. c) Or, les sciences et les arts favorisent le développement de la civilisation. d) Ils coopèrent donc à la corruption de la société. Tel est l'objet du *Discours sur les sciences et les arts* (1750).

Corollaire 2. — Le théâtre particulièrement corrompt les mœurs. a) Le théâtre, qui est imitation des mœurs sociales et enseignement des qualités sociables, favorise au plus haut degré le développement de la civilisation. b) Donc, plus que tout autre genre, le théâtre favorise les erreurs, les vices, les maux institués par la société. c) D'où conclusion pratique: Construire une salle de théâtre à Genève, c'est inoculer d'un coup à une population simple toute la corruption sociale. Rousseau développe cette thèse dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758).

Troisième phase: Restauration

L'humanité n'est pas nécessairement condamnée à demeurer dans cet état de corruption. Elle peut, elle doit réagir. Pour que la société ne continue pas à se corrompre, il faut chercher, sans supprimer le progrès, à lui rendre la bonté, la liberté, le bonheur qui furent les attributs naturels de l'homme primitif; il faut, en un mot, **transformer la société**.

a) Le point de départ de cette régénération sociale est la restauration de **l'individu**. Or, pour réformer l'individu, il faut s'y prendre à temps et réformer ou former d'abord **l'enfant**. Voilà l'origine de *L'Emile* (1762), traité de l'éducation.

b) Après avoir formé l'enfant, il reste à démontrer que **l'adulte** aussi peut, dans la vie même, refaire en lui l'homme naturel. Pour cela, il faut en particulier redonner à **l'amour** son vrai sens et son innocence, et réformer **la famille** selon de vrais principes de respect et de devoir. C'est ce que Rousseau démontre dans son roman *La Nouvelle Héloïse* (1761).

c) Les bases, individu et famille, une fois rétablies, il s'agit d'achever l'édifice et de transformer la société en **Etat**. Cette réforme s'opère sur la base d'une «convention», d'un «contrat social», par lequel l'homme se soumet librement à la puissance qu'il crée, à condition que cette puissance lui assure la jouissance des biens qui font à ses yeux le prix de la vie. Rousseau entreprend cette description d'une société idéale dans *le Contrat Social* (1762).

195 La religion de Rousseau

Dans tout cet édifice, il manque encore une pièce considérable: **Dieu**. Or, pour Rousseau, Dieu existe. Il est prouvé par l'harmonie du monde et par la beauté de la nature (pas de révélation, pas de miracles). C'est lui qui crée l'homme et lui donne une âme immortelle, mais il ne saurait le créer autrement que bon (pas de péché originel). Si, par la société, l'homme est devenu mauvais, il peut redevenir bon en obéissant à **sa conscience**, par laquelle Dieu manifeste sa présence et sa volonté. Pas de dogmes, pas de sacrements, pas d'Eglise, pas de culte particulier, mais **une religion du sentiment**, faite de prière intime et de morale personnelle, voilà ce que Rousseau expose en détail dans *la Profession de foi du Vicaire Savoyard*, un fragment d'*Emile* qui constitue un traité indépendant.

Vis-à-vis du déisme de Voltaire et de l'athéisme des Encyclopédistes, la «profession de foi» de Rousseau est un acte de courage et un acte vraiment religieux. Mais en défendant la religion, Rousseau l'a blessée: il en fait une affaire privée et sentimentale.

La plupart des erreurs fondamentales de Rousseau se retrouvant dans tous ses principaux ouvrages philosophiques, ils ont été mis à l'Index.

196 Analyse de l'Emile

L'Emile est un traité d'éducation en cinq livres. En voici les idées directrices:

Livre I. (Jusqu'à 5 ans: **préserver l'enfant**). Emile (= l'enfant-type) vient de naître. A sa mère de le nourrir elle-même; elle doit lui laisser autant que possible le libre usage de ses membres et ne pas l'emmailloter. Déjà le précepteur surveille les premières impressions de l'enfant, le soustrait à ses parents et veille à ce que la famille ou les serviteurs ne lui donnent pas de mauvaises habitudes.

Livre II. (De 5 à 12 ans: **éducation des sens**). Le précepteur s'empare définitivement d'Emile âgé de cinq ans. Il l'emmène à la campagne, loin de la société, le préserve de toute influence extérieure et *laisse agir la nature*, qui est bonne en soi. Pas d'ordres, pas de punitions, seulement des leçons d'expérience: si, dans la colère, Emile casse les vitres de sa chambre, ne dites rien; il aura froid la nuit et sentira qu'il a fait une

sottise. Surtout point de lectures, «le fléau de l'enfance», mais des leçons de choses : Emile apprend à lire, à écrire et à raisonner sur les figures géométriques de quelques gâteaux, par intérêt ou commodité, non pour savoir. Un peu de géographie pratique : on se perd dans la forêt exprès pour qu'Emile apprenne à s'orienter. Il faut éduquer les sens, en particulier la vue et l'ouïe, et fortifier le corps : Emile va toujours nu-tête et nu-pieds, il couche sur la dure, s'adonne aux exercices physiques. A douze ans, c'est un «bel animal».

Livre III. (De 12 à 16 ans : **éducation de l'intelligence**). Les leçons de choses continuent et constituent l'essentiel de cette éducation utilitaire et pratique. «A quoi cela est-il bon ? Voilà désormais le mot sacré.» Surtout pas de surmenage : en fait de livres, *Robinson Crusôé* suffit ; ni histoire, ni grammaire ; un peu d'astronomie, de physique et de géographie. Mais il faut aussi qu'Emile soit en mesure de gagner lui-même sa vie, si la fortune venait à lui manquer : aussi apprend-il un métier, celui de menuisier.

Livre IV. (A 16 ans : **éducation morale et religieuse**). Jusqu'à seize ans, Emile ignore ce que c'est que le devoir et il n'a jamais entendu parler ni de Dieu ni de l'âme. Alors le précepteur le conduit dans la société, où le jeune homme formera son cœur à la pitié, à la charité, et où il découvrira la joie d'une conscience toujours pure. Puis vient le moment le lui donner une religion. Ici se place la fameuse *Profession de foi du vicaire savoyard*.

Livre V. (Jusqu'au mariage : **éducation sociale et politique**). Il ne reste plus qu'à marier Emile. On lui a réservé une jeune fille élevée suivant des principes analogues. En attendant son mariage, Emile voyage avec son gouverneur et étudie les différentes organisations politiques. Enfin il se marie, et on apprend par la suite que son mariage est malheureux !

197 Appréciation de l'Emile

On rencontre d'abord dans l'*Emile* un profond respect de l'enfant, qui fait honneur à Rousseau, bien que lui-même ait agi contre ses principes. On y relève aussi bien des remarques pleines de bon sens : devoirs maternels, hygiène, leçon de choses, voyages, adaptation au niveau intellectuel de l'enfant.

Mais dans l'ensemble, le système est utopique et faux : l'idée d'abord de séparer complètement l'enfant de ses parents ; croire ensuite que l'enfant n'a pas de mauvais penchants (négarion du péché originel) ; ne jamais dire avant seize ans un mot de morale et de religion ; condamner la lecture plutôt que de la diriger ; réduire la religion au seul sentiment. C'est en raison de ces erreurs que l'ouvrage a été mis à l'Index déjà en 1762.

L'*Emile* a exercé une influence prépondérante sur le développement de la pédagogie moderne. Pestalozzi est l'un des plus fidèles disciples de Rousseau.

198 Les ouvrages autobiographiques

Lassé de l'effort surhumain que lui avaient imposé la conception et l'exécution presque simultanées de ses principaux ouvrages, Rousseau revient à son sujet préféré, les aventures intimes de sa personne. D'ailleurs l'homme naturel, bon en soi, mais persécuté et dépravé par la société, c'est lui-même.

Ainsi s'ajoute une dernière œuvre à la liste déjà offerte: les **ouvrages autobiographiques**. Les plus importants sont: les *Confessions*, les *Dialogues*, les *Rêveries du promeneur solitaire*, à quoi il faut joindre la *Correspondance*.

Plus encore que par la valeur du document humain, ces ouvrages s'imposent par leur valeur d'art, qui a fait de Rousseau le véritable **précurseur du romantisme**.

199

Le romantisme de Rousseau

Tout en restant l'un des plus grands représentants du siècle des lumières par sa foi en la raison, son goût pour les idées et la discussion, Rousseau inaugure l'ère romantique en France. Nous trouvons en effet dans son œuvre **tous les grands thèmes** du romantisme:

- a) Le culte du «moi» intime, enclin à la rêverie mélancolique.
- b) Le sentiment de la nature et l'idéal de bonté naturelle.
- c) La morale du cœur et la religion du sentiment.
- d) Le dédain pour les formes sociales et les contraintes traditionnelles.

Ainsi préparé par Rousseau, le romantisme aurait dû, normalement, s'épanouir en France en même temps qu'en Allemagne. La Révolution a empêché cette éclosion et, jusqu'en 1820, le nouveau courant reste au stade préromantique.

Période révolutionnaire

200 «Inter arma silent musae!»

Si les orateurs de la Révolution, surtout Mirabeau (1715—1789) et Danton (1759—1794), prononcent quelques discours célèbres et créent **l'éloquence politique**, la littérature proprement dite est reléguée à l'arrière-plan, et le siècle s'achève dans le silence des muses.

Le seul poète original de cette période est **André Chénier** (1762—1794), qui d'ailleurs ne fut connu que longtemps après sa mort.

Conclusion

201 L'état d'esprit et le problème de l'homme

Après l'effort de synthèse de la Renaissance, après le dédoublement opéré au XVII^e siècle, le XVIII^e consomme la **rupture entre la raison et la foi**, et cela en faveur de la raison, qui désormais est seule reconnue capable d'expliquer à l'homme ce qu'il est, d'où il vient, où il va, ce qu'il doit être (rationalisme). Même quand elle prend appui sur un «instinct moral» (Rousseau), la raison vide la foi de son contenu et substitue l'homme à Dieu.

Ainsi séparé de Dieu, l'homme demande et revendique tout pour lui comme si tout lui était dû. Il ne connaît d'autres droits que les droits de l'homme, et quand il a satisfait, jusqu'à la violence, les exigences de la raison, il cherche à donner libre cours aux impulsions du cœur.

202 L'Europe française

D'une manière générale, le XVIII^e siècle se déroule dans la **paix** et dans la **gloire**. Bénéficiant des prestiges que lui avait valus le règne de Louis XIV, la France n'a cessé de grandir et d'exercer un attrait séduisant. En vérité, elle a conquis, *elle a fait l'Europe*. Non point par les armes, ni par la force. Non point comme au moyen âge par la foi et par l'Eglise. Mais par la langue, par le goût, par les manières, par les modes, par l'intelligence, par la conversation, par l'urbanité, par les arts et par les lettres.

— Il ne se bâtit pas sur le continent un palais ou un château, dont les plans ne fussent, au préalable, envoyés à Paris pour y être approuvés.

— Il n'est point de prince, grand ou petit, qui ne rêve d'avoir son Versailles, décoré, meublé, habité à la française. La Granja, Wurzburg, Mayence, Ansbach, Bayreuth, Stuttgart, Bruhl, Sans-Souci, Schoenbrunn, Parme, le Varsovie des électeurs saxons sont français.

— Frédéric II, Grimm, le prince de Ligne, Casanova, l'abbé Galiani, Catherine II, Walpole, Marie-Thérèse, Josef II, écrivent un français excellent ou admirable.

— Il n'est pas une cour allemande ou italienne où l'on ne trouve des Français ministres, ingénieurs, généraux, fonctionnaires, maîtres de ballet, académiciens, chambellans, peintres ou architectes.

— Partout en Europe, on lit les livres français, on joue des pièces françaises, on fête les écrivains et les philosophes français.

— Paris est la capitale universelle et on ne saurait être honnête homme sans être venu y respirer l'air le plus subtil et le plus doux qui soit au monde.

Ayant apporté à l'Europe l'art de vivre, la France du XVIII^e siècle concourt activement au progrès dans l'ordre des sciences et de l'économie politique.

Et pourtant ce siècle de prospérité s'achève d'une manière inattendue. En dix ans, la Révolution a trompé tous les calculs et déçu nombre d'espérances. Elle finissait d'une façon que n'avaient pas prévue les hommes de 1789 et qu'ils n'auraient pas souhaitée. Ils en avaient attendu un gouvernement réglé et stable, de bonnes finances, des lois sages, la paix au dehors, la tranquillité au dedans. On avait eu l'anarchie, la guerre, la terreur, la famine.

Cependant la Révolution a agi sur les destinées de la France, non seulement par les actes, mais encore par l'idée que les Français se sont faite d'elle dans la suite. Avec le temps, on a passé sous silence les crimes sordides des Jacobins, pour ne voir dans la Révolution que l'aurore d'une ère nouvelle.

XIX^E SIÈCLE

Vue générale

La Révolution française est le point de départ d'un changement général dans l'histoire et dans la vie de l'humanité.

203 Dans l'ordre politique

Le personnel des classes dirigeantes se renouvelle. Dès lors, les citoyens participent activement à **la vie politique**. Le nombre des *partis* et des doctrines se multiplie. Prétendant diriger l'opinion publique, chacun de ces partis édite son *journal*. Puis, non contents de discuter, ces partis agitent le pays et suscitent des *révoltes*. (Signalons pour la France: 1815, 1830, 1848, 1870.)

204 Dans l'ordre culturel

Si les journaux ont du succès, c'est que le peuple apprend à lire. **L'instruction** se vulgarise et entraîne des modifications dans l'enseignement primaire qui, après de longs débats, devient obligatoire et gratuit.

En même temps, le contact entre les pays d'Europe devient plus immédiat. Les *voyages* entrent dans les mœurs; on apprend les *langues*; on traduit les livres étrangers par centaines. Les idées circulent vite et il se crée une sorte d'**échange intellectuel international**.

Dans le domaine scientifique et culturel, l'idée-mère de tout le XIX^e siècle est **l'idée du Progrès**. La raison absolue ayant achevé d'établir la supériorité des sciences sur la foi, la culture se propose avant tout de maîtriser la nature extérieure et de régner sur elle par le développement de **la technique**. Et l'on croit fermement que le progrès matériel et le progrès technique se confondent avec le progrès moral et le progrès intellectuel ou tout au moins que ceux-ci accompagnent nécessairement ceux-là. Cette erreur a déclenché les deux grands systèmes politiques et économiques qui ont dominé le siècle: *le libéralisme* («Construisons la société en laissant chaque individu s'épanouir et agir librement.») et par réaction *le socialisme* («Construisons la société en réduisant au mieux les ravages de la liberté individuelle.»). Dans les luttes fréquentes entre ces deux systèmes, où s'opposent les appétits égoïstes des capitalistes et les revendications proléta-

riennes, ce sont le plus souvent les valeurs spirituelles qui font les frais, n'étant plus estimées que dans la mesure où elles favorisent le **progrès matériel**.

205 Dans la vie sociale

L'essor de la technique transforme **les conditions de vie**. D'année en année, les anciennes distinctions sociales perdent de leur importance. Par contre, *la puissance de l'argent* s'accroît de jour en jour. Pourtant, si, par le commerce et l'industrie, la fortune de la bourgeoisie augmente, *la misère ouvrière* reste grande. Mais comme les classes ouvrières commencent à être moins ignorantes, elles écoutent les leçons des chefs de partis et se groupent peu à peu en une opinion puissante avec laquelle il faut compter.

206 Dans la vie religieuse

La religion « affaire privée » ou « formalisme héréditaire » semble bien être l'attitude courante de la majorité des croyants, parfois même des incrédules. Cependant les efforts pour affermir la loi ne manquent pas et, à plusieurs reprises, le clergé et des laïcs tentent d'adapter le christianisme aux nouvelles conditions de vie. Mais ces tentatives sont le plus souvent isolées et le *formalisme religieux* subsiste.

La production littéraire

Les conditions de la vie et de la production littéraires évoluent avec la vie du siècle.

207 a) **Le public** s'élargit. D'une part, *la bourgeoisie* enrichie garde le goût du beau et prend plaisir à une littérature assez *aristocratique*, où domine, en poésie: le souci d'art, dans le roman: l'humanitarisme social. D'autre part, *le peuple* devenu lecteur réclame aussi sa nourriture intellectuelle. Moins exigeant au point de vue artistique, il préfère une littérature plus *populaire*, car ce qu'il cherche surtout, au théâtre et dans le roman, c'est un palliatif amusant ou sensationnel qui lui fasse oublier la monotonie et les misères de la vie.

208 b) **Les écrivains** répondent aux désirs de ce public varié. Soucieux d'art avant tout, les uns soignent *la forme et le style*, heureux quand par surcroît ils recueillent honneurs et argent. — D'autres, faisant souvent

bon marché de l'inspiration ou même de leur conscience, songent surtout à *monnayer leur talent* en nourrissant la curiosité et en flattant les bas instincts du peuple par une production proluxe et bon marché. — Beaucoup enfin, utilisant le journal comme moyen de diffusion, font de la littérature un métier: *le journalisme*.

Le développement du **journalisme** a de sérieuses conséquences d'ordre littéraire. La nécessité de penser et d'écrire vite pour alimenter le papier quotidien supprime *la réflexion*, qui approfondit les idées, et *l'art patient*, qui polit l'expression. Le journalisme conduit à l'improvisation, multiplie les essais brillants et superficiels et rend de plus en plus rares les livres pensés et profonds. Les comptes rendus et les feuilletons remplacent les ouvrages et donnent une importance croissante à **la critique littéraire**.

209 c) D'une manière générale, les lecteurs étant si différents de goût et de culture, toutes les manières d'écrire ont leurs admirateurs. Les écrivains en profitent. Des **tentatives littéraires** sont faites en tous sens et les «écoles» se multiplient, chaque génération cherchant une formule nouvelle.

210 Divisions de la littérature

On peut distinguer au cours du XIX^e siècle trois principaux courants littéraires qui se succèdent et s'entrecoupent.

a) **Le romantisme** (1800—1850), avec un temps de préparation qui continue le préromantisme du siècle précédent (1800—1820) et une période d'épanouissement (1820—1850).

b) **Le réalisme** (1850—1870) qui s'affirme surtout par le roman et par le théâtre et qui, sous la forme de **naturalisme**, se prolonge jusqu'en 1880, alors que la poésie évolue vers une tendance particulière, le **Parnasse** ou doctrine de l'art pour l'art.

c) **Le symbolisme** (1870—1900), introduit vers 1860 par un poète qui se place en dehors de toute classification: Baudelaire, et qui ne se constitue en «école» que vers 1880.

Romantisme

211. Né au siècle même de la raison, le romantisme se retrouve, à peu près à la même époque, dans l'Europe entière. Il offre cependant dans les diverses littératures des traits particuliers, à tel point qu'on peut parler de *romantismes nationaux*. Il s'agit de faire ressortir ici la forme propre du **romantisme français**.

212 Signification des mots «romantique», «romantisme»

a) Etymologiquement, le mot *romantique* remonte au français *roman* (écrit parfois *romant*), mot par lequel on désigne au moyen âge un récit d'aventures en vers ou en prose. Cet adjectif signifie donc : **qui tient du roman**, merveilleux, fabuleux. Il passe avec ce sens dans l'anglais *romantic*, tandis qu'il est remplacé en français par le mot *romanesque*, en allemand par *romanhaft*.

b) En français le mot *romantique* apparaît en 1775 sous la plume de J.-J. Rousseau : «les rives du lac de Bienné sont romantiques». L'adjectif est appliqué aux paysages et signifie **sauvage, pittoresque**. C'est aussi la signification que Novalis donne au mot *romantisch*.

c) Vers 1880, le mot se précise dans le sens de la *Romantik* allemande et prend une signification littéraire. Herder, en Allemagne, et Mme de Staël, en France, opposent le mot *romantique* au mot *classique*. La poésie classique est celle des Anciens ; la poésie romantique est celle qui est née du christianisme et de la chevalerie du moyen âge. *Romantique* signifie ainsi : **national et d'inspiration chrétienne**.

d) Au cours du XIX^e siècle, le mot *romantique* prend encore le sens de **sentimental, amoureux de la nature**. «Inquiétude, ennui, mélancolie, vagues désirs, sombres désespoirs : tous les états de la rêverie romantique ; clairs de lune, lacs, cascades, torrents, rochers, donjons, arceaux gothiques, ruines, tombeaux : tous les objets de la contemplation romantique.» Ce sont ces excès qui ont provoqué la cruelle définition de Goethe : «Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.»

e) Considéré sous son aspect historique et littéraire, le **romantisme** est une sorte de réaction, «un refus de vivre uniquement par l'intelligence, une affirmation que la poésie est un besoin de l'âme». Il se situe, en France, entre 1800 et 1850.

213 Précurseurs immédiats du romantisme français

«Avec Voltaire, dit Goethe, c'est un monde qui finit ; avec Rousseau, c'est un monde qui commence.» De fait, Rousseau est devenu l'âme et le principe moteur du préromantisme européen.

En France cependant, les premiers élans romantiques sont brisés par la Révolution. Suit l'Empire de Napoléon : nouveau temps d'arrêt. C'est que le despote veut enrégimenter les écrivains pour qu'ils célèbrent sa gloire.

Favorisant une sorte de réaction classique, il paralyse les efforts des indépendants par une censure tyrannique.

Mais l'empereur n'a pas calculé avec l'opposition. Les meilleurs écrivains de l'époque refusent de se soumettre à cette dictature littéraire. Ils élaborent leur œuvre malgré Napoléon ou même contre lui, préférant l'exil à la flatterie. C'est dans ces rangs de l'opposition que déferle **une seconde vague de préromantisme**, qui va exercer une action décisive sur la création de l'école romantique proprement dite. Les plus célèbres de ces précurseurs immédiats sont Chateaubriand et Mme de Staël.

Chateaubriand

214 Sa vie

François-René de Chateaubriand est né en 1768, à Saint-Malo, en Bretagne. Il passe une jeunesse mélancolique, dont il parle dans ses ouvrages autobiographiques: *René* et les *Mémoires d'outre-tombe*. Il se destinait à la carrière militaire, mais la Révolution brisa ses projets. Après un voyage en Amérique, il passe quelques années en Angleterre, où il s'imprègne de la philosophie sceptique. Mais à la mort de sa mère, il revient au catholicisme. En 1800, l'avènement de Bonaparte lui permet de retourner en France. La publication du *Génie du christianisme* le rend célèbre et le premier consul le charge de missions diplomatiques, dont il se démet bientôt. De 1804 à 1814, il partage son temps entre un voyage en Orient et ses travaux littéraires, *les Martyrs* par exemple. La restauration venue, il se lance dans la politique et meurt en 1848.

Son œuvre

215 Le Génie du christianisme (1802)

Cet ouvrage veut être une apologie, plutôt sentimentale que raisonnée, de la religion. Chateaubriand y étudie la nature propre (*ingenium*) du christianisme pour en démontrer l'excellence esthétique et morale. Il veut prouver «que de toutes les religions qui ont jamais existé, la Religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres... qu'elle favorise le génie, épure le goût, développe les passions vertueuses et donne de la vigueur à la pensée.» Le mérite principal de ce livre consiste dans les nouvelles règles que Chateaubriand proclame. Il rompt ouvertement avec la tradition classique; il conseille de chercher son inspiration dans le moyen âge et de substituer le merveilleux chrétien à la mythologie païenne. La valeur strictement apologetique est à peu près nulle.

216 Mémoires d'outre-tombe

Ces *Mémoires*, qui devaient être publiés posthumes (d'où leur titre), sont un essai d'autobiographie; ils ne sont pas une confession. Chateaubriand s'y peint avec amour comme un héros de roman lyrique. De bonne foi, il se fait souvent plus beau et plus grand qu'il n'était en réalité, et il ne révèle de sa vie que ce qui paraît convenable et avantageux.

217 L'importance de Chateaubriand

a) L'hérédité, le milieu, l'éducation avaient doté Chateaubriand d'un caractère triste, rêveur, sensible et orgueilleux. Les vicissitudes de la vie, le voyage dans les solitudes sauvages de l'Amérique, les visites aux ruines des grandes villes de l'antiquité, ne devaient que favoriser les penchants d'un tel caractère. Aussi, dans la plupart de ses ouvrages, Chateaubriand met-il en scène sa propre personne. Après Rousseau, il met en vogue **la littérature personnelle**.

b) A travers tout cela, il porte une âme que rien n'assouvit. Jeune, il s'abandonne à des chimères et à des rêves. Comblé d'amour et de gloire, il cherchera toujours d'autres amours, d'autres gloires, en sachant d'avance que rien n'emplira le vide de son cœur misérable. Partout il étale sa mélancolie et sa tristesse, un **mal du siècle** ostentatoire et superbe.

c) Dans cette sorte de vertige, il cherche un refuge dans **la religion**, qui est pour lui, comme pour Rousseau, une affaire de sentiment. Mais tandis que la religion de Rousseau était purement naturelle, Chateaubriand réhabilite la religion catholique et l'esthétique de moyen âge chrétien.

d) Il éprouve surtout une sensation toute nouvelle en face de **la nature**. Il se place devant elle comme un peintre. Respectant les lumières et les ombres, la proportion des détails, il dégage d'un seul coup l'impression essentielle, et il compose un tableau, un paysage qui a une unité et une âme, et qui, par la description même, évoque l'infini.

e) En esthétique, Chateaubriand a élargi l'horizon et renouvelé les méthodes de **la critique littéraire et historique** en signalant l'influence de la vie d'un auteur sur son œuvre et en marquant l'importance du point de vue moral dans un jugement critique.

f) Enfin, Chateaubriand a **un art achevé**: rythme mystérieux de la phrase, musique des mots, nuance des images, frémissement caché d'une émotion. C'est par là surtout qu'il s'est imposé à ses contemporains: il est leur «enchanteur» et leur maître.

Par esprit d'indépendance, **Mme de Staël** (1766—1817) quitte sa patrie et entreprend de longs voyages à l'étranger, séjournant à plusieurs reprises dans son château de Coppet, sur la rive vaudoise du Léman, à trois lieues de Genève. Dans ses romans, elle pose la thèse du féminisme. Dans son livre *De la littérature*, elle met définitivement à la mode les littératures du nord et réhabilite le moyen âge. Son ouvrage le plus célèbre, *De l'Allemagne*, fait connaître aux Français les moeurs, la littérature, les arts et la philosophie des Allemands. Cet ouvrage marque justement l'utilité des influences étrangères et ouvre la voie au cosmopolitisme européen, mais en ce qui concerne la psychologie et le caractère essentiel de la nation allemande, Mme de Staël s'est trompée et a trompé les Français.

L'«école romantique»

219 Il ne faut pas oublier que le mouvement romantique, tel qu'il se précise à partir de 1820, est l'aboutissement de longs cheminements et qu'il est formé d'éléments très complexes. Il ne faut pas oublier non plus que le régime impérial n'avait cessé de soutenir la réaction classique.

Avec la chute de Napoléon en 1814, libérés des contraintes, les romantiques s'affirment. Ils ne savent pas encore très bien ce qu'ils veulent ni ce qu'ils feront. Mais ils se groupent et constituent ce qu'on nomme **une école**. A vrai dire cependant, cette école est faite de plusieurs groupes, de *cénacles*. On se bat avec des théories plutôt qu'avec des œuvres, et les principes eux-mêmes sont assez divergents.

Mais, peu à peu, dans la confusion des aspirations et des doctrines, un certain nombre de tendances se sont dégagées et **l'école romantique** est définitivement constituée en 1827, lorsque Victor Hugo lance un éclatant manifeste: la *Préface de Cromwell*.

Puis, après 1830, chaque écrivain, poussant individuellement de son côté, poursuit sa destinée et ses projets par des voies plus ou moins larges.

Caractères du romantisme français

220 A) La liberté de l'art

Les romantiques proclament ouvertement **la liberté de l'art**. «Le romantisme, déclare Victor Hugo dans la préface d'*Hernani*, c'est le libéralisme en littérature.»

a) Les écrivains se dressent d'abord **contre les règles** qu'ils jugent trop étroites. Pour leurs sujets modernes, ils exigent une action plus riche, davantage de temps, des lieux divers, des personnages plus nombreux, une mise en scène plus variée.

b) Ils ne connaissent **pas d'exclusions préconçues**. La littérature peut s'emparer de toutes les formes de la vie, du laid comme du beau, du grotesque comme du sublime, du tragique comme du comique, même à l'intérieur d'un même drame.

c) Ils réclament une plus grande **liberté d'expression** : les tons les plus divers, un vocabulaire pittoresque et vivant, noble ou roturier peu importe, des images, des couleurs et des sons, enfin une versification assouplie qui, sauvegardant toujours la rime, se permet toutes les licences.

221 B) Le concret et le particulier

a) Contrairement aux classiques, « ce n'est pas le beau, mais **le caractéristique** » que l'écrivain romantique choisit. Il s'intéresse dans l'homme surtout à ce qui le rend différent des autres hommes.

b) Voilà pourquoi les romantiques cultivent **la couleur locale**, le folklore. Si les Grecs aimaient la nudité, c'est parce qu'elle a un caractère universel. Les romantiques, eux, recherchent la diversité des costumes, des habitations, des us et coutumes, les traditions qui constituent le trésor d'un peuple.

c) Ils poussent si loin leur goût de l'original et du particulier qu'ils aiment **le gigantesque, les surhumain, l'anormal**.

222 C) La sensibilité

Avant tout, la littérature romantique fait valoir les droits du cœur : **l'imagination et la sensibilité**.

a) Les écrivains se plaisent aux **éléments affectifs**, aux émotions douces : l'amour tendre et passionné (qui ne connaît de lois ni morales, ni sociales, ni civiles), les affections de famille, l'amitié, l'humanité, la pitié pour les infortunes physiques et morales, le souvenir des êtres chers.

b) L'écrivain romantique revendique hautement le droit d'être lui-même, d'étaler **son moi intime**, ses sentiments, ses idées personnelles. D'où la multitude des confidences, des confessions, des récits autobiographiques.

c) Le héros romantique se sent mal à l'aise dans la société moderne et il s'abandonne à une triste mélancolie, faite de souvenirs, de regrets, de désespoirs. C'est **le mal du siècle** qui, tantôt incline le héros à l'expatriation ou au suicide, tantôt remplit l'âme d'une rêverie vague, d'une *Sehnsucht* vers un idéal mal défini. Et puis, souvent, le malade romantique aime son mal, il le cultive comme un don de choix et l'alimente de ses réflexions. Goûter sa tristesse et ses chagrins devient presque un sport auquel les héros et les héroïnes de romans s'adonnent avec plaisir.

«Les plus désespérés sont les chants le plus beaux
Et j'en sais d'éternels qui sont de purs sanglots» (Musset.)

223 D) Le sentiment de la nature

a) Les romantiques sont particulièrement sensibles à la contemplation et aux descriptions de **la nature extérieure**.

b) Puis de la description extérieure, ils passent aux **sentiments intimes** que font naître ces spectacles: les brouillards de l'automne, par exemple, sont propices à la rêverie, la chute des feuilles incite à la mélancolie.

c) Plus encore! Dans un astre, un nuage, des flots, un rocher, leur puissante imagination voit des êtres qui sentent et pensent, qui aiment, souffrent et rêvent, des êtres avec qui l'homme entre en communication, qui le conseillent et le consolent. La **communion** entre le poète et la nature est si intime que les romantiques s'accommodent très bien d'une *sorte de panthéisme*, où la nature inanimée et l'âme humaine ne font qu'un.

224 E) Le sentiment national et religieux

a) Abandonnant l'imitation des Grecs et des Latins, les romantiques remplacent la mythologie païenne par **le merveilleux chrétien** et **l'histoire nationale**.

b) Ils redécouvrent **le moyen âge**, et dans le moyen âge, la beauté des prières, des cérémonies, des statues, des cathédrales, en un mot la poésie du christianisme.

c) Quant à **la religion** proprement dite, elle reste en général *une affaire de sentiment*. Cultivée pour sa beauté plutôt que pour sa doctrine et sa profondeur, elle procure quelques-uns des thèmes littéraires les plus aimés.

d) Il convient encore de signaler qu'après 1830, prenant part aux affaires publiques, les écrivains proclament **la fonction sociale de l'art** et mettent leur talent ou leur génie au service d'un idéal politique, religieux,

social ou humanitaire. L'art devient ainsi de plus en plus utilitaire, ce qui provoque la réaction du Parnasse.

La poésie

225 Le lyrisme romantique

Le romantisme s'affirme d'abord dans la **poésie lyrique**. On peut définir le lyrisme romantique: «L'expression passionnée et imagée de sentiments individuels sur des thèmes communs.» En effet, tous les principaux poètes: Lamartine, Musset, Vigny, Hugo, chantent la joie et la douleur, la crainte et l'espérance, le doute ou la foi, la patrie, la mort, l'amour. Ils donnent sur ces sentiments leurs impressions personnelles; mais comme ils sont des âmes d'élite, «en se peignant, ils ont peint la nature humaine» sinon dans son ensemble, du moins dans certains états d'âme particuliers, auxquels les classiques ne trouvaient pas grand intérêt.

226

Lamartine

Alphonse de Lamartine (1790—1869) devient célèbre par ses recueils lyriques: les *Méditations* et les *Harmonies poétiques et religieuses*. Ces poésies élégiaques célèbrent Dieu, la nature et l'amour. On y trouve de beaux sentiments chrétiens et des pensées élevées. Mais cela n'exclut pas les heures de lassitude et de découragement, que le poète évoque avec une **émotion plaintive et spontanée**, où la confidence voilée se résout en gémissements. La «mélancolie» de Lamartine est presque devenue proverbiale. Elle n'est cependant pas une simple lamentation romantique, mais l'expression d'une âme à la fois inquiète et ardente de vivre. De là sans doute, dans quelques pièces de Lamartine, une sincérité d'accent, une puissance d'évocation et une harmonie qui font oublier le poète pour céder toute la place à la poésie.

227 L'**épopée philosophique** représentée par deux ouvrages: *Jocelyn* et *La chute d'un ange* (tous les deux à l'Index!), donne plus encore la mesure du génie poétique de Lamartine. Mais elle illustre en même temps une pensée singulièrement évoluée: un christianisme dégagé des dogmes et à tendance panthéiste, qui atteint Dieu dans les harmonies de la nature comme dans l'âme des êtres et des choses.

228

Vigny

L'originalité d'**Alfred de Vigny** (1797—1863) est de faire de la poésie **l'expression d'une philosophie**. Cette philosophie, qui s'exprime en symboles saisissants, est âpre et pessimiste. Son point de départ est l'isolement douloureux et humiliant dans lequel se sent l'homme, esclave des pesantes et invincibles *Destinées* (c'est le titre d'un recueil de Vigny). Rien, en effet, ne saurait aider l'homme: ni l'amour, qui est mensonge; ni la nature, force aveugle qui poursuit ses destins sans rien connaître des misères humaines; ni Dieu qui est «aveugle et sourd au cri des créatures». Il n'y a pas de remède. Il y a seulement une dignité et une espérance: la dignité, c'est le stoïcisme; l'espérance, c'est la foi dans le progrès. En attendant, le devoir et la grandeur de l'homme, c'est d'avoir pitié de la souffrance des autres.

229

Musset

La poésie d'**Alfred de Musset** (1810—1857) est **une confession** douloureuse et angoissée. Cette confession n'est parfois qu'un réquisitoire prolix, sonore et vide. Mais parfois aussi, les sanglots de Musset sont tellement sincères et directs, que sa confession devient émouvante et entraîne la sympathie. Les grands thèmes de sa poésie, exprimés dans les *Nuits*, sont l'éternité de l'amour et la sainteté de la douleur, qui seule fait la vraie grandeur de l'homme: «Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur». Ainsi, à travers son angoisse personnelle, Musset rejoint la grande poésie lyrique où frémissent les détresses du cœur humain.

230 Il existe aussi un Musset «gamin», élégant, espiègle et très français. C'est le Musset de vingt ans, *l'enfant terrible du romantisme*, qui aime le paradoxe et la mystification. On le retrouve dans ses **comédies** qui se ressemblent toutes par **une fantaisie étincelante**, où la gaïté spirituelle côtoie la mélancolie. Deux comédies occupent encore fréquemment l'affiche du Théâtre Français: *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*.

Victor Hugo

231 Sa vie

Né à Besançon en 1802, **Victor-Marie Hugo** a eu une enfance aventureuse, passée en partie en Italie et en Espagne, à la suite des armées françaises dont son père était officier supérieur, et plus souvent encore à Paris

auprès de sa mère. Sa vocation littéraire s'éveille très tôt. A vingt ans, il obtient une pension royale; à vingt-cinq ans (*Préface de Cromwell*, 1827), il devient chef de l'école romantique.

Non content de sa gloire littéraire, il se lance dans la vie politique où, partant de l'extrême droite, il évolue par degrés vers l'extrême gauche et aboutit au socialisme révolutionnaire et anticlérical. Banni après le coup d'Etat de Napoléon III, en 1851, il se réfugie à Guernesey (île de la Manche), d'où il exhale ses colères contre l'usurpateur dans le terrible poème satirique des *Châtiments*. C'est pendant cet exil, qui dure dix-neuf ans, que Victor Hugo compose ses œuvres maîtresses: les *Contemplations*, la *Légende des siècles* et les *Misérables*. Rentré à Paris en 1870, il se voit, pendant ses dernières années, entouré de l'admiration et du respect universels. Il meurt en 1885, et l'Etat lui fait des funérailles triomphales.

232 Son œuvre

L'œuvre de Victor Hugo est **immense**: douze pièces de théâtre, neuf romans (en deux, trois, jusqu'à dix gros volumes), des livres de critique, d'histoire, de philosophie, des notes de voyage, des souvenirs, des discours, et, au-dessus de tout, plus de cent mille vers.

233 Poésie lyrique

Sa vie durant, Victor Hugo a été attiré par la poésie lyrique. Voici les œuvres principales de ce genre: les *Orientales*, les *Feuilles d'automne*, les *Chants du crépuscule*, les *Rayons et les Ombres*, les *Voix intérieures*, les *Contemplations*, l'*Art d'être grand-père*.

Victor Hugo a été l'un des plus éloquents interprètes des grands sentiments chers à l'humanité: l'amour du foyer, l'amour des enfants, l'amour de la patrie, la joie de vivre mêlée à la mélancolie du passé, des souvenirs et des deuils, l'amour de la nature, la pitié pour les faibles et les humbles, la confiance dans l'effort et dans le progrès. Ce **lyrisme populaire**, approprié à tout le monde, n'est peut-être pas toujours de première qualité. Mais ce que la poésie lyrique perd en profondeur, elle le gagne souvent en popularité.

Puis, petit à petit, en liaison avec son évolution politique, Victor Hugo **oriente sa poésie vers l'action** et assigne au génie un rôle privilégié dans la marche vers le progrès. Son lyrisme atteint alors à une expression plus pleine et plus vaste, et dans ses raisonnements, le poète trouve, malgré l'indigence du fond, des accents d'une puissance et d'une grandeur vertigineuse.

234 Poésie satirique

Ce genre est représenté surtout par les *Châtiments*.

Victor Hugo est le grand ennemi du régime impérial. Pour le poète exilé, Napoléon I^{er} a commis un grand crime en n'étant pas fidèle à l'œuvre de la Révolution française et en restaurant la monarchie et le christianisme. A ce crime, il faut une expiation. Pour cette expiation, les défaites, l'exil, les douleurs de Napoléon I^{er} ne suffisaient pas. Il fallait la honte, il fallait la parodie de ce règne glorieux, il fallait Napoléon III et le Second Empire. C'est contre Napoléon III, «Napoléon-le-Petit», que se dirige la satire de Victor Hugo, des pages haineuses pleines de fureur haletante et de cris injurieux.

235 Poésie épique

Victor Hugo est surtout un poète épique. Même dans ses recueils lyriques ou satiriques, les fragments d'épopée abondent et ce sont les plus éclatants. Ils atteignent leur plein développement dans la *Légende des siècles*.

La *Légende des siècles* n'est pas une épopée au sens strict du mot, car elle n'est pas un poème national. Victor Hugo pensait plutôt montrer «l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle», la lente ascension de l'humanité vers la lumière et l'idéal, «depuis Eve, mère des hommes, jusqu'à la Révolution, mère des peuples».

En réalité, Victor Hugo n'a pas tracé ce vaste ensemble, mais il a peint une succession de fresques grandioses, dans lesquelles l'histoire est transposée sur un plan supérieur où le surnaturel intervient de lui-même.

Mieux que toute autre, cette forme de l'épopée fragmentaire, cadre infiniment souple, permettait à la fois à Hugo de satisfaire son goût d'artiste pour les évocations et les descriptions pittoresques, et d'exprimer avec toute leur vivacité la multitude confuse de ses idées et de ses passions, en particulier sa foi dans le progrès. On peut discuter ses opinions politiques, ses idées sociales et surtout sa philosophie ou ce qui lui en tenait lieu: un déisme empreint de spiritisme. Mais quand Hugo se contente d'être poète, de broser des tableaux pittoresques, de raconter de belles histoires de héros, il est certainement un très grand artiste.

236 Théâtre

Les drames de Victor Hugo les plus connus sont *Hernani* et *Ruy Blas*.

Analyse d'*Hernani*. *Hernani* est un grand seigneur banni, devenu chef d'une bande de montagnards. Il aime dona Sol et a pour rival le jeune don Carlos (Charles-Quint) et le vieux duc Ruy Gomez, oncle et protecteur de la jeune fille.

Acte I: le Roi. — Don Carlos, caché dans un placard, assiste à l'entrevue quotidienne de dona Sol et d'Hernani. Quand la jeune fille a déclaré son amour, don Carlos surgit et tire l'épée contre son rival. Ils sont surpris par le vieux Gomez, mais le roi se fait reconnaître et sauve Hernani en le faisant passer pour quelqu'un de sa suite.

Acte II: le Bandit. — Minuit, sous le balcon de dona Sol qui, pour échapper à son oncle, va fuir avec Hernani! Mais don Carlos devance le proscrit et veut ravir la jeune fille. Hernani intervient; il veut reprendre le duel, mais le roi refuse de se battre avec un proscrit, et il part. Hernani s'attarde auprès de dona Sol, mais il ne peut l'emmener.

Acte III: le Vieillard. — Ruy Gomez va épouser la jeune fille, qui se propose de se tuer ensuite. Hernani poursuivi se réfugie chez le duc lui-même. Gomez surprend le secret de l'amour réciproque des deux jeunes gens; mais quand Carlos réclame le proscrit, le vieux duc malgré sa colère refuse de livrer son hôte (scène des portraits). Le roi alors force dona Sol à le suivre à la cour. Hernani sauvé par Gomez remet à ce dernier un cor et jure de se tuer quand le duc lui en donnera le signal en sonnant de ce cor.

Acte IV: le Tombeau. — Hernani, Ruy Gomez et d'autres vont assassiner don Carlos à Aix-la-Chapelle, tandis qu'il attend près du tombeau de Charlemagne le résultat de l'élection à l'Empire. Mais Carlos connaît leur projet et les fait arrêter au moment même où il apprend qu'il est élu Empereur. Puis il pardonne à tous et permet à Hernani d'épouser dona Sol.

Acte V: la Noce. — Le soir du mariage, Ruy Gomez, masqué, fait retentir le cor fatal et tend à Hernani une fiole de poison. Celui-ci la prend, mais dona Sol la partage avec lui; tous deux meurent et Ruy Gomez se tue.

237 Victor Hugo rêvait de devenir le Shakespeare français; il ne l'a pas été. Toutes ses pièces de théâtre présentent de terribles **défauts**. D'abord la *médiocrité de l'intrigue*: pas de crise morale qui détermine les événements, mais des hasards, des surprises, des déguisements, des trucs de mélodrame: portes masquées, poisons, poignards. Puis la *pauvreté psychologique*: les personnages sont schématisés, ils ne vivent que par l'extérieur, ne se posent aucun problème, n'ont pas de caractère. De plus, Hugo n'a *aucun souci de la vraisemblance historique*. Ce qui lui importe surtout, c'est la *mise en scène*: décors variés et somptueux, luxe des costumes. Ses pièces enfin sont «*des machines de guerre*» où l'auteur s'interpose à tout instant pour exposer une opinion sociale ou politique.

Si le théâtre de Victor Hugo n'est pas l'œuvre d'un grand auteur dramatique, il est toujours l'œuvre d'un grand poète. Chaque drame, en effet, se développe comme **une succession de poèmes lyriques** superficiellement reliés, mais admirables d'éclat et de variété.

Défauts et beautés concourent à rendre ce théâtre factice, étranger à la vie réelle. C'est peut-être ce qui en a fait le succès, pour *Hernani* en par-

tuculier, qui plaît surtout aux enfants qui ne connaissent pas encore cette vie, ou au peuple qui vient au théâtre pour l'oublier.

238 Les romans

Victor Hugo a aussi écrit de nombreux romans dont les plus connus sont *Notre-Dame de Paris* et les *Misérables*, qui tous deux ont été filmés. Plus encore que dans ses autres ouvrages, le romancier y exprime ses idées humanitaires, sa foi dans la possibilité du relèvement moral des créatures déchues, idées souvent généreuses, mais gâtées par des outrances et des déviations qui ont fait mettre ces deux romans à l'Index. Plus qu'ailleurs aussi, Hugo y étale son goût de l'extraordinaire, du grandiose, de l'in vraisemblable, mais quand il s'attarde à un épisode ou à une description, on retrouve «la couleur et l'eau-forte d'un style qui atteint la limite des forces de la langue».

239 L'art de Victor Hugo

Victor Hugo est «prodigieusement poète». Chez lui, tout se traduit instantanément en **images visuelles**, dont il saisit d'abord le relief et la couleur. *Magicien du verbe*, il a à sa disposition une faculté d'expression et une richesse de vocabulaire vraiment prodigieuses. *Maître de la prosodie*, il est doué d'une rare virtuosité et sait donner au vers un mouvement, une mobilité, une harmonie, qui créent une nouvelle langue poétique. Aussi, bien que Victor Hugo nous apprenne peu de chose sur les secrets de l'âme, sa création poétique n'en domine pas moins par sa puissance et son rayonnement toute la littérature du XIX^e siècle.

Le roman

240 Les romanciers romantiques participent aux tumultueuses aspirations de leur temps, mais, d'une manière générale, ils usent avec réserve des effusions sentimentales. Ils préfèrent créer des fictions romanesques à propos d'événements historiques, et ils s'engagent volontiers dans la voie du roman social, du roman d'analyse et du roman de mœurs, surtout avec Balzac. Par leur souci de justesse et la sobriété de leur art, ils annoncent les tendances littéraires de la génération suivante, et Balzac forme comme la transition du romantisme au réalisme.

241 George Sand

Sous le pseudonyme de **George Sand**, Aurore Dupin (1803—1876) a écrit un grand nombre de romans forts différents d'inspiration: des romans passionnels, des romans socialistes, des romans champêtres.

Ces derniers méritent quelque attention, surtout trois petits chefs-d'œuvre, dont on peut recommander la lecture: *la Mare au diable*, *la Petite Fadette*, *les Maîtres sonneurs*. George Sand s'y est appliquée à faire connaître, tout en l'idéalisant, la noblesse de caractère des humbles campagnards.

242 Stendhal

Henri Beyle (1783—1842) est connu sous le nom de **Stendhal**. Disciple des philosophes du XVIII^e siècle, il demeure «le type extrême» de **l'homme libre**, type volontiers cynique, qui déteste les réalités communes et s'élance dans l'aventure, où l'intérêt seul pousse l'homme à l'action et où la joie des sens et les plaisirs d'esprit ne font qu'un seul bonheur. Cette conception de la vie, que Stendhal lui-même appelle «le beylisme», se retrouve dans toute son œuvre et annonce l'immoralisme moderne.

Mais cette «chasse au bonheur» doit être intelligente, car seules les idées clairement définies et logiquement enchaînées permettent de résoudre les problèmes de la vie individuelle et sociale. Or pour former l'esprit et connaître les hommes, il faut pratiquer **l'analyse**: décomposer les faits, détailler les caractères. C'est ce que Stendhal pratique surtout dans ses romans, dont il faut citer: *De l'amour*, *le Rouge et le Noir*, *la Chartreuse de Parme* (filmé!).

Psychologue raffiné, Stendhal procède par introspection. Exclusivement soucieux de précision, il accumule les «petits faits vrais», explique les intrigues subtiles que l'apparence des événements ne laisse pas voir. Les détails matériels ou psychologiques, fortement observés, confèrent une sorte de **réalité** aux créations les plus romanesques de Stendhal et permettent à l'écrivain de cueillir par l'imagination le bonheur que la vie ne lui a pas donné.

Une théorie de son livre *De l'amour* a fait fortune: la **cristallisation**. Voici comme il l'explique:

«Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures et voici ce que vous trouverez:

«Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes... On ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

«Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.»

On fait souvent de Stendhal un «**professeur d'énergie**». Mais il a une manière à lui de comprendre cette qualité. L'énergie consiste, croit-il, à avoir de très fortes passions, forcenées, brutales, et à se laisser entièrement guider et entraîner par elles. Aussi ses romans ont-ils été mis à l'Index!

243 Dumas, père

Alexandre Dumas, père (1803—1870) est l'auteur des *Trois mousquetaires* et du *Comte de Monte-Christo* (filmé!). Ses romans, que la critique sévère taxe à peine de littéraires, se rapprochent du genre «feuilleton».

Malgré ses nombreuses invraisemblances, ses atteintes à la morale et au bon sens, son style «à la diable», ses erreurs et contresens historiques très graves, Dumas père reste **le roi des amuseurs** et l'un des romanciers les plus populaires.

Du point de vue religieux et moral, les deux romans cités, sans être à l'Index, imposent de sérieuses réserves. Les personnes averties qui les liront sans y chercher ni histoire ni psychologie, mais simplement pour «passer le temps», seront vraiment amusées par cette verve intarissable.

244 Mérimée

En plein romantisme, **Prosper Mérimée** (1803—1870) se distingue par une recherche poussée de la concision et de la froide réalité. Il excelle surtout dans la **nouvelle**: *Mateo Falcone*, *Colomba*, *Carmen*. Il choisit toujours des sujets violents et tourmentés, qui rompent avec les platitudes de la vie: ce sont des histoires de crimes et de trahisons, des atrocités, des récits étranges et sanglants. Comme conteur, Mérimée a l'air insensible, cruel, inhumain. Peut-être n'est-ce là qu'un masque pour cacher une émotion subtile. En tout cas, son style sobre, déjà réaliste, produit des effets dramatiques surprenants.

Balzac

245 La vie de Balzac

Né à Tours en 1799, **Honoré de Balzac** n'a rien, tout d'abord, d'un génie. «C'était, dit George Sand, un gros enfant très absorbé, assez lourd d'apparence, et qui paraissait stupide aux professeurs.» Mais sitôt étudiant en droit, à Paris, il ne songe plus qu'aux lettres: il publie, sous divers pseudonymes, des romans d'aventures qui n'ont aucun succès. Qu'importe! Il veut la gloire et la fortune. Installé dans une mansarde à Paris, il travaille avec acharnement et conçoit pour s'enrichir des projets étonnants: éditions, librairie, imprimerie. Tout s'écroule: le voilà, à trente ans, chargé de dettes, mais plus que jamais ambitieux et ardent. Il s'attelle alors à la plus grande œuvre littéraire du siècle, celle qu'il appellera bientôt *la Comédie humaine*, immense tableau de la société de son temps.

«Il n'existe pas de grand talent sans une grande volonté», a dit Balzac, et il en donne lui-même la meilleure preuve. Pendant vingt ans, il s'acharne: sa puissance créatrice n'a d'égale que son exceptionnelle puissance de travail. Levé à minuit, il reste dix heures, quinze heures, à sa table de travail, buvant un café très fort qui lui enflamme le cerveau: les pages, les chapitres s'amoncellent, le livre déjà composé se surcharge de corrections innombrables, qui font le désespoir des imprimeurs. Et ce n'est pas tout. Devant la porte de ce monde enchanté veillent comme des spectres impitoyables, les déceptions, projets et amours, mais surtout les éternels soucis d'argent. C'est avec eux que Balzac lutte pendant vingt ans, c'est avec eux qu'il marche de création en création.

Il meurt épuisé en 1850, peu après avoir épousé une grande dame polonaise, madame Hanska, *l'Etrangère*, avec laquelle il avait échangé pendant dix-huit ans des lettres passionnées.

La création artistique de Balzac

246 a) La vision intérieure

L'intuition joue un rôle particulier dans sa vocation artistique. Sorte de faculté visionnaire, cette intuition est pour Balzac le degré suprême de la connaissance: «savoir, c'est voir», et voir d'une manière profonde, voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leur origine et dans leurs conséquences. «Chez moi, dit-il, l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au delà; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui.»

247 b) La documentation

Doué de cette seconde vue, Balzac voulait **créer**, c'est-à-dire interpréter, déchiffrer, transmettre sa vision intérieure. Mais cette intuition devait être nourrie, complétée par un sérieux travail d'**observation** et de **documentation**. Balzac s'y adonne avec scrupule. Il interroge les savants, les hommes politiques, les apprentis de commerce, les femmes du monde, et les fait parler de leur vie, de leur milieu. Il se déguise en manœuvre pour se mêler aux ouvriers et surprendre leurs conversations. Il se procure des statistiques, des plans de villes, des rapports de police. Cette méthode est déjà celle qu'utiliseront les réalistes.

248 c) La composition

Enfin Balzac peut passer à l'exécution de l'œuvre, qui s'opère comme dans une suite d'explosions de sphères concentriques.

Il y a un premier temps de **concentration**, pendant lequel la sphère se remplit et où s'achève le travail de documentation. L'œuvre est alors en gestation dans le cerveau de Balzac et elle forme bloc. Il voit, ensemble, tous ses personnages, leurs actions et réactions, leurs différents milieux. Par association, les idées se complètent, se multiplient, remplissent la sphère qui s'enfle, se tend et finalement éclate.

C'est alors le deuxième temps, le moment du **travail acharné**; la langue, jusqu'alors emprisonnée, se délie. Volets clos, Balzac rédige, avec une rapidité prodigieuse qui l'étonne parfois lui-même. «Fou» de travail, il a tous les jours, en même temps, trois ou quatre romans sur le métier. Mais il

en a bien plus encore dans la tête! Et dès que, par la rédaction, la sphère actuelle a été «vidée» de son contenu, il s'en forme une nouvelle, plus vaste, qui s'emplit et éclate à son tour, et où l'inspiration se répand dans un nouvel espace qu'elle remplira bientôt et fera de nouveau éclater.

Chaque œuvre de Balzac est ainsi le résultat d'une explosion. D'où cet **air de nécessité** qui est celui de ses grands romans. Ce n'est point quand il le veut, ni parce qu'il le veut, que tel ou tel fragment de son œuvre se détache, mais c'est que le moment est venu. Et s'il est vrai que chaque roman en particulier fut une «scène», le système total des romans devait logiquement former **un grand drame complet**, auquel Balzac a donné le titre général de *Comédie humaine*.

La Comédie humaine

249 Quelques œuvres principales

La *Comédie humaine* est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine au XIX^e siècle; c'est surtout, par morceaux, un tableau complet de la France contemporaine et une explication philosophique des actes individuels et des mœurs.

La *Comédie humaine* comprend 93 ouvrages. Balzac lui-même les a divisés en études de mœurs, études philosophiques et études analytiques. Voici quelques titres de romans célèbres que, le premier mis à part, les étudiants liront avec intérêt: *le Père Goriot* (Index), *Eugénie Grandet* (un des meilleurs romans), *le Cousin Pons*, *le Député d'Arcis*, *le colonel Chabert*.

250 Analyse d'«Eugénie Grandet»

A Saumur, dans une vieille rue et dans une vieille maison, vivent M. Grandet, sa femme et sa fille Eugénie. M. Grandet a acquis une fortune considérable par son habileté à vendre ses tonneaux, ses récoltes, à placer son argent. Mais il est aussi féroce-ment avare. On vit chez lui d'une vie misérable où l'on calcule la dépense d'un morceau de pain. Dans ses affaires, Grandet est retors et impitoyable. Mais on connaît sa fortune. Eugénie est la plus riche héritière du pays. Des intrigues s'ourdissent donc pour la conquérir. Un notaire et un banquier se disputent la préférence. Survient un troisième larron, en la personne d'un cousin, Charles Grandet, jeune élégant Parisien que son père a expédié à Saumur avec une lettre. Eugénie est conquise tout de suite par la belle mine, l'élégant équipage et la désinvolture de son cousin. Malheureusement, la lettre annonce que le père de Charles, ruiné, va se suicider. Charles ira aux Indes faire fortune. Mais il est sans aucune ressource, et l'avare Grandet consent tout juste à lui payer son voyage. C'est Eugénie qui par amour se dévoue. Elle lui offre son argent, six mille francs en pièces d'or rares que son père et des amis lui ont données. Charles s'éloigne; mais un jour vient où Grandet s'aperçoit qu'Eugénie a donné son or. Il la

maudit et la traite comme une étrangère. Mme Grandet meurt, épuisée par la vie qu'elle a menée et par cet orage. Grandet se réconcilie avec sa fille pour ne pas avoir à partager avec elle sa fortune, car elle est héritière de sa mère. Eugénie cependant est sans nouvelles de celui qu'elle aime et qui est parti en promettant de l'épouser. Elle n'en reçoit que pour apprendre qu'il s'est enrichi, qu'il est revenu, et qu'il fait, par ambition, un mariage d'argent. Elle se résigne alors à un mariage d'apparence, reste veuve, et meurt après avoir mené une vie solitaire et généreuse.

251 Remarques à propos d'Eugénie Grandet

Eugénie Grandet est d'abord **un roman sentimental**: l'éveil de l'amour dans un cœur de jeune fille, un rêve, et le rêve brisé. Balzac a orné ce thème banal et toutes les fleurs de la poésie sentimentale. L'amour profond, soudain, invincible, ouvre le monde à Eugénie et, lui apprenant la douceur exaltée du sacrifice, la hausse jusqu'à l'héroïsme.

Eugénie Grandet est aussi **le tableau de l'avarice**, et c'est ce vice surtout qui emplit le roman de sa puissance glacée. Grandet est l'avare éternel, mais il est aussi l'avare «homme d'affaires», l'avare moderne, non seulement soucieux de conserver, mais encore d'acquérir par tous les moyens possibles. Le roman revêt ainsi une valeur sociale et, plus qu'on ne le pense, une nuance autobiographique, car Grandet, c'est en bien des points Balzac lui-même avec sa chasse à l'argent.

Eugénie Grandet est enfin **le roman de la province**. Balzac n'isole jamais rien. Autour du terrible «bonhomme» et de sa fille, il y a la ville et la société de cette ville de province, dont Balzac fait un tableau précis et minutieux.

Le roman d'*Eugénie Grandet* est triste. Comme dans tant d'autres romans de Balzac, les passions basses et féroces y triomphent, tandis que les vertus ne sont que des ombres. Mais on sent que la sympathie de l'auteur va aux victimes, qui malgré tout ont choisi la meilleure part. Aussi ce roman n'est-il pas seulement un tableau réaliste: c'est la poésie triste d'une humble vertu.

252 Les personnages de la Comédie humaine

L'œuvre de Balzac, c'est de la **photographie** animée et colorée. Le romancier fait de ses deux mille et quelques personnages de minutieux portraits. On y trouve des êtres de toutes les classes sociales, et chacun a son âme et son langage propres.

Pour évoquer l'individu, Balzac ne l'isole pas. Il raconte sa formation, détaille sa manière de vivre, le replace dans le **cadre** concret de sa maison ou de sa chambre.

Les **milieux** aussi sont décrits avec une interminable précision. Balzac entraîne les lecteurs dans la monotonie mystérieuse des petites villes de province où se prépare et s'accomplit un drame, aussi bien que dans ce Paris qu'il connaît à fond, terrible et magnifique.

Ainsi, de la lecture de ses romans, il reste toujours un souvenir précis et comme l'obsession d'un certain nombre d'individus avec lesquels on a vécu.

253 La conception du monde de Balzac

L'univers entier forme un tout rempli de forces et toutes ces forces agissent les unes sur les autres, de sorte que toutes les choses sont en *interdépendance* et en *interaction* continues.

Ce phénomène universel se reproduit dans l'homme: **homo duplex**, tout entier traversé par le dualisme entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'esprit (volonté et pensée) et la sensibilité.

Dans cet antagonisme, l'homme peut faire triompher soit la vie corporelle, soit la vie spirituelle. Balzac, qui a voulu peindre l'homme tout entier (à l'exception toutefois de l'univers religieux), n'a pas su faire la synthèse, et la force qui domine, spirituelle ou corporelle, triomphe toujours aux dépens de son contraire.

En général, dans la lutte des sentiments, Balzac fait triompher la cupidité et la violence. Malgré sa prodigieuse vitalité, il y a dans ses romans une sorte de lassitude et de **fatalisme pessimiste**. Sa *Comédie humaine* est au fond le drame triste de l'écrasement de la bonté par la cruauté, du dévouement par l'égoïsme, de la grandeur d'âme par la fourberie, avec parfois très peu de souci de la morale et des convenances. Voilà pourquoi plusieurs de ses ouvrages ont été condamnés par l'Eglise.

L'histoire et la critique

254 L'histoire

Le romantisme favorise un renouveau des études historiques, fondées sur les documents. On peut distinguer deux tendances:

D'abord *l'histoire philosophique*. Selon la tradition de Voltaire, elle met en lumière la logique des faits et cherche à en tirer des leçons. Elle est représentée par Guizot (1787—1874).

L'autre tendance s'oriente vers *l'histoire vivante*. Sans mépriser les idées elle reste surtout narrative et s'attache à faire revivre le passé. Elle est soutenue par deux historiens célèbres: **Augustin Thierry** (1795—1856) et **Jules Michelet** (1798—1874).

255 La critique

Jusqu'au XIX^e siècle, la critique ne tenait dans la littérature qu'un rang secondaire. Elle était surtout *dogmatique*: elle établissait les règles de l'art et du goût, selon lesquelles en toute certitude elle admirait ou condamnait.

Au XIX^e siècle, elle se constitue en genre littéraire indépendant et devient critique *historique et relative*: elle se préoccupe moins de juger que de sentir et d'expliquer.

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804—1869) en est le principal représentant. Sa méthode consiste à expliquer *l'œuvre par l'homme*. Il replace un écrivain dans son milieu social et moral et établit en quelque sorte une *biographie psychologique*, qui lui permet d'expliquer bien des moments de l'œuvre. Cette méthode est en grande partie celle qui sera adoptée par les réalistes, mais Sainte-Beuve n'admet pas le déterminisme absolu. Il sauvegarde la part de l'intuition, de la finesse littéraire et du talent.

Réalisme

256 Notions générales

Dans la littérature française, le **réalisme** apparaît vers 1850, le **naturalisme** vers 1870/80.

Ces deux mots ont à peu près le même sens. *Réalisme* signifie observation rigoureuse, expression fidèle de la réalité; *naturalisme* signifie étude, reproduction sincère de la nature.

En littérature cependant, ces deux expressions désignent deux doctrines d'art qui, sans être essentiellement différentes, se distinguent l'une de l'autre.

En poésie, le réalisme trouve son expression dans la doctrine de *l'art pour l'art* et aboutit au **Parnasse** aux environs de 1860.

Le Réalisme

257 Causes du réalisme

1. **Le déclin du romantisme.** Les excès de lyrisme des romantiques, surtout l'étalage du «moi», avaient finalement lassé presque tout le monde. A partir de 1840, la réaction devient violente. On veut surtout interdire à l'artiste de se mettre lui-même dans son œuvre. On préfère Balzac et Mérimée parce qu'ils se rapprochent de la réalité par un travail d'observation exacte, et avec eux, on passe, sans trop s'en apercevoir, du roman romantique au roman réaliste.

2. **L'esprit positiviste.** C'est l'époque du positivisme d'**Auguste Comte** (1789—1857), cette «philosophie de l'homme de la rue», qui ne s'attache qu'à la *réalité tangible*, c'est-à-dire aux phénomènes perçus par les sens et soumis à des lois rigoureuses, comparables aux lois physiques ou mathématiques.

La doctrine du positivisme a été répandue dans le public par le médecin Claude Bernard et par les historiens Taine et Renan.

Claude Bernard (1813—1878) l'applique à l'organisme humain et constitue la médecine en *science expérimentale*. Les phénomènes de la vie sont naturels et régis par des lois physico-chimiques qui permettent d'établir les conditions déterminantes de ces phénomènes. Le rôle du médecin est d'agir sur ces conditions.

Hippolyte Taine (1828—1893) applique ce système à la critique et à l'histoire. Selon sa méthode (*théorie du milieu*), les actions de l'homme ne dépendent pas de sa volonté, mais sont strictement déterminées par la *race*, le *milieu* et le *moment*. Tout est régi par le *déterminisme*.

Ernest Renan (1823—1892) fait servir le positivisme à l'étude des religions, dans lesquelles il ne voit que des faits purement humains soumis à l'expérimentation et à la seule raison critique. Sa méthode est connue sous le nom de *scientisme*.

Sous ses différents aspects, l'esprit positiviste favorise toujours le **matérialisme** et aboutit au **pessimisme**. Il s'étend petit à petit à tous les domaines. La littérature aussi adopte cette méthode scientifique et commence de faire des enquêtes, de collectionner des faits et de les photographier pour le public.

3. La situation économique et sociale. Peu à peu, la science transforme la vie. La société est prise d'une fièvre d'entreprises industrielles, commerciales et financières. L'enrichissement de la classe moyenne encourage une conception terre à terre de la vie. Suivant cette évolution, l'art abandonne les œuvres de haute pensée et se confine dans les descriptions de la vie quotidienne.

Principes du réalisme

258 1. Un art objectif

a) Reproduction fidèle de la réalité

L'écrivain réaliste met toute son ambition à «faire vrai», à refléter fidèlement **la réalité**, comme un miroir limpide.

En principe, il prend **toute la réalité** et la reproduit telle quelle, belle ou laide, bonne ou mauvaise, sans y rien changer et sans se soucier de la valeur morale du sujet.

En pratique cependant, il s'attache surtout à **la réalité extérieure**. Il ne renonce pas aux descriptions psychologiques, mais elles sont indirectes; les états d'âme n'apparaissent qu'à travers leurs effets extérieurs.

b) Observation des faits et documentation exacte

Pour représenter la réalité, il faut la **regarder «de près»**. Semblable à l'œil implacable d'une caméra, l'écrivain réaliste fouille tous les recoins, observe les gens et les choses, enregistre les images et les sons, établit des fiches.

Comme les souvenirs personnels de l'écrivain ne peuvent lui fournir qu'une petite partie de sa matière, il recueille et met en œuvre des centaines d'autres **documents**: lectures, informations, faits divers. Tout cela exige un immense travail d'érudition et d'enquête, car l'écrivain réaliste ne doit rien avancer qui ne soit exactement et scientifiquement contrôlé.

Pour écrire ses œuvres, Flaubert a pris des notes et établi des fiches comme un archiviste, enquêté comme un géographe ou un homme de loi. Pour décrire le décor le plus banal, un village, une promenade au pied d'une falaise, il faut qu'il l'ait vu exactement; et il le fait chercher ou le cherche, proche ou lointain, pendant des mois. Pour décrire un perroquet empaillé il en achète un et l'installe devant lui. Afin de s'imprégner du décor de *Salammbô* et de la *Tentation de saint Antoine*, il fait les voyages d'Orient et de Tunisie.

Plus tard, Zola fait de même: pour *la Bête humaine*, où il décrit la manœuvre des trains dans une grande gare, il monte sur une locomotive; pour *Germinal*, description d'une foule de mineurs en grève, il descend au fond d'une mine.

259 2. Un art impersonnel

L'écrivain réaliste ne doit pas se raconter lui-même. Il cherche plutôt à **s'effacer** et simule de **rester impassible** devant la réalité. «Un romancier n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde,» dit Flaubert; «il doit, dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire.»

Cependant, si elles sont bien comprises, cette impassibilité et cette impersonnalité ne détruisent pas la sensibilité et l'âme de l'artiste. Au contraire, l'artiste doit être **«présent partout, et visible nulle part»**: plus il participera au drame, mieux il pourra le représenter; il suffit qu'il n'y paraisse pas. «L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu.»

260 3. Un art stylisé

La documentation impose à l'écrivain un travail acharné et souvent pénible. A cela s'ajoutent les **exigences de l'art**, car il ne s'agit pas seulement de copier l'objet; il faut le transposer d'un ordre de réalité dans un ordre littéraire.

Or le style est un absolu qui a ses lois. Il veut être harmonieux, rythmé comme le vers; il doit être surtout exact. «Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif.» Pour les vrais réalistes, la forme et le fond constituent **un tout** unique, indivisible.

Le Naturalisme

261 Le naturalisme continue le réalisme, l'affirme et l'exagère, et, vers 1880, le remplace. La parenté de ces deux théories littéraires est tellement étroite qu'il s'est établi peu à peu entre ces deux mots une véritable confusion. Le même flottement se retrouve quand il s'agit de classer les écrivains, qui par certains côtés se rattachent au réalisme, par d'autres au naturalisme. Il convient donc d'établir dès maintenant en quoi ces deux doctrines diffèrent.

262 Nuances naturalistes

1. La documentation est poussée jusqu'à l'excès. Le naturaliste entasse les faits et multiplie les fiches, sans faire de distinction entre ce qui est essentiel et ce qui est secondaire.

2. De l'état de science d'observation, le roman passe à l'état de **science expérimentale**. L'expérimentation ne se contente plus de relever simplement les faits rencontrés par hasard. Elle *provoque* l'apparition des faits dans des circonstances choisies et voulues, de manière à mieux dégager les lois qui les régissent.

3. Le naturaliste préfère la **réalité moyenne et basse**. L'homme et la nature sont représentés dans ce qu'ils ont de plus vulgaire et de plus honteux. *Les Rougon-Macquart* par exemple, roman de Zola en vingt volumes, sont une vaste galerie de coquins et de malades, entraînés fatalement au mal, au vol, au meurtre, à la prostitution.

4. **Les intentions sociales** se font jour et un **arrière-fond humanitaire** apparaît dans la littérature. On développe des thèses sociales, on parle de solidarité et de pitié humaines, de revendications ouvrières.

5. **L'idéal artistique disparaît**. L'écrivain manifeste son désir du gain par une réclame tapageuse. Le style est en général peu travaillé et la composition de l'œuvre se ramène à répartir et à juxtaposer mécaniquement les fiches innombrables établies avec plus ou moins d'arbitraire.

Représentants

263 En lisant les œuvres réalistes et naturalistes, on dira volontiers: comme c'est vrai, comme c'est vivant. C'est en effet de la vraie vie plastique que l'on rencontre dans ces ouvrages, mais une vie purement matérielle et de suggestion souvent dangereuse, parce que représentée par des écrivains sans pudeur. D'où les nombreuses réserves et même les condamnations appliquées à ces œuvres par l'Eglise.

Quelques grands noms dominent le double mouvement réaliste et naturaliste.

Flaubert

264 Le romancier et son œuvre

Gustave Flaubert (1821—1880) a été, contre son gré, proclamé chef de l'école réaliste. De fait, il veut être et est avant tout un **artiste**, désireux de faire des œuvres belles et convaincu que c'est là le seul emploi raisonnable de la vie.

D'un naturel plutôt romantique, il écrit d'abord des œuvres qui sont de véritables délires de l'imagination. Ses amis s'inquiètent; ils lui conseillent de jeter ses manuscrits au feu et de se désintoxiquer de son romantisme. Flaubert se propose alors de tirer un roman d'un fait divers et il entreprend son œuvre maîtresse: **Madame Bovary**.

Madame Bovary est l'histoire d'une aventure réelle. Un médecin de campagne, Charles Bovary, épouse en seconde noce une jeune fille plus raffinée que lui. Par cette union, Emma espérait échapper à une vie médiocre. Mais au lieu de lui procurer le luxe de la vie et du sentiment qu'elle en attendait, le mariage lui donne un mari fade et borné auprès de qui l'existence apparaît «plate comme un trottoir». Aussi s'ennuie-t-elle; elle se laisse séduire et trompe son mari. Mais, à la poursuite du plaisir, la jeune femme s'est endettée. Elle essaie vainement de trouver de l'argent. Affolée par les menaces d'un usurier, elle se suicide en absorbant de l'arsenic.

Dans ce roman, Flaubert s'est astreint à une rigoureuse objectivité qui donne une saisissante valeur à l'analyse des caractères et aux descriptions. Mais la lecture de cette œuvre laisse une impression de tristesse et de découragement, d'où sa mise à l'Index.

Dès qu'il paraît, le roman fait scandale et suscite un procès, qui fait d'ailleurs au livre la meilleure réclame. En même temps, il est salué comme une éclatante réussite de l'école réaliste.

Furieux de s'entendre traiter de réaliste, Flaubert veut montrer qu'il est aussi capable d'imaginer que d'observer et il compose **Salammbô**.

Salammbô, roman appuyé sur une documentation énorme, est l'évocation de toute la beauté éclatante et cruelle de l'antique Carthage. Flaubert y donne libre cours à son imagination et traduit tout en beauté, même la brutalité sauvage et souvent choquante. (Index!)

Après cette sorte de fuite romantique dans la nature africaine de Carthage, Flaubert rentre dans l'atmosphère banale de Paris et compose **L'Education sentimentale**, qui peut être considérée comme un maître livre du naturalisme.

L'Education sentimentale est la biographie de deux jeunes gens. Partis pour Paris à la conquête de l'amour et du pouvoir, ils retombent, d'échec en échec, de désillusion en désillusion, au niveau de la médiocrité qui leur faisait horreur au départ de leur vie.

Peu avant de mourir, Flaubert compose encore **Trois contes**, dont les deux premiers: *Un cœur simple* et *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, peuvent passer pour des chefs-d'œuvre parfaits.

265 L'idéal artistique de Flaubert

Flaubert a fait de l'art une religion, **un absolu**. Sans vouloir être réaliste, il applique les principes d'objectivité et d'impersonnalité. Mais surtout il vise à la *perfection du style*. Il le veut «rythmé comme le vers et précis comme le langage des sciences».

Aussi s'est-il acharné à ordonner ses romans, à découvrir l'image expressive, le mot juste, le rythme harmonieux. Ses brouillons ne sont qu'un prodigieux amas de corrections. Pour savoir si sa phrase était bonne, il la lisait tout haut dans son «gueuloir», une allée de tilleuls de son jardin. Il a discipliné avec un entêtement farouche son imagination et son style. C'est à cette conception sévère de l'art que ses romans doivent leur solidité et leur puissance pittoresque.

266

Les Goncourt

L'œuvre des deux frères Edmond (1822—1896) et Jules (1830—1870) de Goncourt se situe entre le réalisme et le naturalisme.

Ils ont exposé toute une **théorie du document** et ils ont pris, sans se lasser, des notes innombrables, réunies dans leur *Journal*. Ensuite ils déversent simplement leurs carnets dans leurs livres.

Par horreur du banal, ils cherchent l'**exotique et le monstrueux**. C'est pourquoi ils choisissent de préférence des milieux répugnants et s'attachent à décrire des cas anormaux et pathologiques, comme dans *Germinie Lacerteux*.

Toutefois leur souci d'art reste vif. Ils ont cherché, pour décrire ces caractères morbides, une «écriture artiste» où ils s'efforcent, en créant des images et des mots nouveaux, de rendre des sensations et de traduire les raffinements de la perversion. Par là, ils ont introduit le **style impressionniste** en littérature.

Le **Prix Goncourt**, qui existe encore de nos jours, remonte à une fondation testamentaire d'Edmond de Goncourt. Il est destiné à récompenser, chaque année, un roman de valeur.

267

Zola

C'est Emile Zola (1840—1902) qui a orienté le réalisme vers le naturalisme.

Il a voulu faire un roman scientifique, **«expérimental»** qui, parce qu'il est scientifique, réduit l'homme à des sensations et des instincts, et, par suite, peint de préférence les misères de la vie. C'est alors qu'il écrit l'histoire de la famille des *Rougon-Macquart*, ce roman en vingt volumes, où tous les héros sont des monstres.

Ce roman, d'une valeur scientifique reconnue dérisoire, illustre la théorie de l'hérédité et de l'influence du milieu. Bon observateur, non pas des caractères ni des âmes, mais de **la vie extérieure**, Zola excelle à animer les

collectivités, les ensembles. Mais, à mesure qu'il avance, il accentue la brutalité de son genre et c'est bien, en général, le « gorille féroce et lubrique » qui vit et sévit dans son œuvre.

« Jamais homme n'avait fait pareil effort pour avilir l'humanité, déclare Anatole France, insulter à toutes les images de la beauté et de l'amour, nier tout ce qui est bon et tout ce qui est bien. Jamais homme n'avait à ce point méconnu l'idéal des hommes. » On comprend que toutes les œuvres de Zola aient été interdites.

268

Maupassant

Disciple de Flaubert, Guy de Maupassant (1850—1893) excelle dans **la nouvelle et le conte**. Ses personnages sont surtout des paysans, des petits bourgeois, des employés, qui ne s'élèvent pas au-dessus de la médiocrité. En retraçant les drames humbles de leur existence journalière, Maupassant arrive à donner une saisissante *impression de réalité*. Ses contes sont souvent tristes, parfois amers; ils reflètent le pessimisme d'abord cruel, puis pitoyable et finalement halluciné de l'auteur. Mais ils valent par l'objectivité, la simplicité et le naturel qui font de Maupassant le plus parfait des naturalistes.

269

Daudet

Alphonse Daudet (1840—1897) n'appartient guère au naturalisme que par l'époque où il a vécu, ses amitiés littéraires avec Flaubert, les Goncourt et Zola, par le caractère moderne et « parisien » des sujets de ses romans et surtout par son **goût du document**.

Mais, si Daudet a travaillé « d'après nature », il n'exclut pas **l'émotion**. Il aime les hommes, il éprouve pour leurs souffrances et leurs destinées une profonde pitié. Il n'exclut pas non plus **la fantaisie poétique**. On la retrouve dans ses ouvrages restés les plus populaires: *Le Petit Chose*, *les Lettres de mon moulin*, *les Contes du lundi*, *Tartarin de Tarascon* et *Tartarin sur les Alpes* (qui contient peut-être les meilleures descriptions de la nature alpestre en Suisse).

A l'opposé du pessimisme de Zola, Daudet sait être jovial et familier, causeur, conteur, humoriste délicieux. Son rêve est d'être « marchand de bonheur » en réalisant la devise de Goethe: vérité et poésie.

Daudet se montre ainsi le plus personnel des écrivains. En somme, c'est un naturaliste qui a pris surtout les bons côtés de la théorie et en a évité les excès, grâce à sa sympathie pour les humbles et les petits, à son tact et à sa finesse.

270

Huysmans

Les livres de Joris-Karl Huysmans (1848—1907) sont attachants parce qu'ils rendent témoignage de la marche de leur auteur **du doute à la foi**.

Huysmans débute en pur naturaliste, gardant l'obsession de la laideur et de la vulgarité de la vie.

Avec *A Rebours*, en 1884, il fait le compte de tous ces dégoûts et manifeste un désir désespéré de s'en libérer.

Ayant entrevu l'existence du surnaturel, il cherche, dans *Là-bas*, à l'atteindre par la magie noire. Puis il est tenté par la foi et, attiré par l'art, il entre dans l'Eglise. *En Route* retrace l'histoire de cette conversion. Ce livre est une remarquable étude de psychologie religieuse. On y suit les hauts et les bas d'une âme avant la conversion, dans la conversion et encore après.

La Cathédrale et *l'Oblat* (que l'auteur compose comme oblat des bénédictins du monastère de Ligugé, près de Poitiers), nous font suivre enfin les progrès de Huysmans dans la foi.

Ces ouvrages sont ceux d'un dilettante pour qui l'art prend souvent plus de place que la piété humble. Mais au moyen et au nom de cet art, Huysmans a ouvert au naturalisme le monde de l'âme et même le monde du surnaturel.

En dehors du naturalisme

271

Le roman

A côté du naturalisme, d'autres tendances n'ont jamais cessé de se manifester dans une abondante production de romans. Cependant presque tous les écrivains de l'époque ont subi l'influence naturaliste.

Les uns s'engagent dans le roman d'imagination (Anatole France), d'autres dans le roman d'aventures (Pierre Loti), d'autres encore dans le roman d'analyse psychologique (Paul Bourget) ou dans le roman à intentions morales.

272 Anatole France

Les ouvrages d'Anatole France (1844—1924) sont moins des romans que **des contes fantaisistes**, écrits par un parfait dilettante. Il n'y a chez lui aucun idéal. Sensuel jusqu'à l'immoralité, athée et sceptique, il se moque de tout et invite le lecteur à en faire autant.

«Les sujets traités par M. France, dit Gustave Lanson, ont ceci de commun qu'ils choquent la moralité commune, déconcertent les croyances communes, condamnent la pratique commune sur les matières du vrai, du juste et du bien.»

Anatole France a employé à cette œuvre de destruction un talent considérable, qui lui a valu l'adhésion d'un grand public, non seulement français mais européen (prix Nobel de littérature 1921). Pour parer aux dangers, multipliés par cette admiration idolâtre, l'Eglise a condamné toutes les œuvres d'Anatole France.

273 Pierre Loti

Pierre Loti (1850—1924) est le plus illustre représentant du **roman exotique**. Marin, il a beaucoup voyagé, il a vivement été impressionné par les paysages et par les mœurs des pays merveilleux qu'il a traversés. S'attachant aux images et non aux idées, il excelle surtout à décrire, ce qu'il fait toujours avec fraîcheur et éclat. Son ouvrage le plus connu est *Pêcheur d'Islande*.

274 Paul Bourget

Paul Bourget (1852—1925) est le maître du **roman psychologique**, c'est-à-dire du roman qui analyse des états d'âme, des crises de conscience.

Il s'est d'abord contenté d'être le peintre de **la vie mondaine**. Tandis que le naturalisme s'attache presque exclusivement à la peinture extérieure de l'humanité médiocre, Bourget montre que les gens du monde aussi, avec des âmes plus affinées, ont leurs problèmes. Et il analyse ces âmes et leurs désordres avec une psychologie pénétrante.

Dans *le Disciple*, en 1889, il pose la question de la responsabilité de l'artiste et du penseur. Dès lors, **les problèmes religieux, politiques et sociaux** deviennent sa préoccupation constante. Voici quelques titres de ses meilleurs romans: *Cosmopolis*, *l'Etape*, *un Divorce*, *le Démon de midi*, *le Sens de la mort*, *Nos actes nous suivent*. Plus nous avançons dans son œuvre, plus l'auteur s'intéresse aux problèmes de la conscience et plus il s'engage dans la défense du catholicisme.

A une jeunesse sur laquelle pesaient l'incertitude et le découragement, Bourget montre que le salut des hommes est au prix d'un retour à l'équilibre et que cet équilibre dépend de l'ordre social et chrétien. Cependant, sur toute son œuvre plane une sorte de déterminisme qui porte le masque de la Justice immanente et qui, pratiquement, supprime tout l'irrationnel de la

vie, de l'âme et des événements, enfin tout mystère et toute poésie. Aussi les jeunes gens du demi-vingtième siècle ne lisent-ils plus beaucoup les romans à thèse de Bourget, qui leur paraissent trop purement intellectuels, trop fabriqués ou, pour employer une expression moderne, dépourvus d'«authenticité».

275 René Bazin (1853—1932)

Chantre de la terre, Bazin démontre que le roman peut être réaliste et intéressant, tout en prenant ses inspirations ailleurs que dans les milieux tarés si chers aux naturalistes. Parmi ses meilleurs ouvrages, citons *la Terre qui meurt*, *le Blé qui lève*, *Magnificat*, et une admirable biographie de *Charles de Foucauld*.

276 Henry Bordeaux (né en 1870)

Il se constitue courageusement le défenseur de la tradition familiale et de la religion, en particulier dans *les Roquevillard*, *la Peur de vivre*, *la Neige sur les pas, la Maison*.

277 La critique littéraire

Un effort semblable à celui de Bourget dans le roman se manifeste dans la critique littéraire.

Les critiques admettent et adoptent en partie les principes réalistes et naturalistes. Mais ils affirment avec force que **l'âme** est aussi dans la nature, et que l'âme, au moins autant que le corps, a droit de cité dans la littérature et dans l'art.

Ferdinand Brunetière (1849—1906) établit la légitimité du *jugement moral* en littérature. Une œuvre d'art vaut par les idées qu'elle traduit et par la valeur morale de ces idées.

Après Brunetière, la critique littéraire s'engage dans cette voie de la recherche des idées. **Jules Lemaitre** (1853—1914) veut que l'œuvre littéraire contienne de l'humanité. **Emile Faguet** (1847—1916) considère la critique comme un échange d'idées.

De plus en plus, on s'éloigne de l'atmosphère purement matérialiste.

278 Le renouveau catholique

La période réaliste-naturaliste est certainement, si on regarde seulement l'élite intellectuelle, une de celles où l'incrédulité a été le mieux portée et le plus sûre d'elle-même. Aussi la **réaction** devait être particulièrement vive dans les rangs catholiques.

Les écrivains catholiques de cette époque sont nombreux, mais les talents originaux et dominateurs sont assez rares. Nous en avons rencontré quelques-uns dans le roman

et dans la critique. D'autres prennent la défense du catholicisme par la parole ou par la presse.

Parmi les nombreux prédicateurs et conférenciers, citons le Père **Lacordaire** (1802—1861), Mgr **Dupanloup** (1802—1878), le Père **Gratry** (1805—1872), **Montalembert** (1810—1870).

Parmi les journalistes, **Louis Veillot** (1813—1883) est le plus vigoureux. Ce qui le distingue, c'est *l'esprit*, esprit parfois un peu âpre et violent, mais toujours jaillissant et toujours divertissant.

Enfin citons parmi les pionniers du renouveau catholique **Ernest Hello** (1828—1885) qui, dit Stanislas Fumet, «est sans doute avec Baudelaire à l'origine de tout ce renouveau spirituel en France et hors de France qui se dresse à la proue de notre époque.»

279 Léon Bloy (1846—1917)

Fils d'un ingénieur athée et d'une mère mystique, Léon Bloy s'est converti, jeune encore, après quelques années orageuses «où la haine de Jésus et de son Eglise» était l'unique pensée de son esprit et l'unique sentiment de son cœur. On le connaît surtout comme **pamphlétaire** exaspéré. Toute sa vie s'est déroulée dans la souffrance, et les épreuves matérielles et morales l'ont fait terriblement rugir. Ses meilleurs romans, *le Désespéré* et *la Femme pauvre*, en témoignent.

Mais Bloy était bien autre chose. Dans sa misère, il se sent solidaire de Jésus-Christ crucifié, et c'est ce qui lui permet, tout en gardant son style véhément et violent, d'employer sa vie à «faire de l'espérance avec le désespoir, et de l'éternité avec une poignée de terre pétrie dans la main». N'ayant jamais rien considéré que du point de vue de l'Absolu, cet **oculiste de l'âme** cherche à rendre naturelle la perception du monde invisible. Bloy devient ainsi, en pleine période matérialiste, l'un des plus ardents témoins du renouveau catholique.

Le théâtre après 1850

280 La facture du théâtre

Après 1850, le réalisme et le naturalisme pénètrent aussi sur la scène. Il n'y a pas de grands chefs-d'œuvre, mais d'importantes **innovations**.

D'une manière générale, le théâtre s'intéresse aux problèmes moraux et sociaux. Abandonnant les personnages nobles, il s'attache à peindre la société contemporaine, bourgeois et ouvriers. Il fait craquer le moule historique et représente les aspects extérieurs de la vie moderne. Le langage n'est plus lyrique, poétique ou élégiaque, mais c'est la langue de tous les jours, y compris l'argot. La vérité matérielle des décors et de l'atmosphère acquiert une importance capitale. On supprime les costumes.

Les différents genres

Les pièces de théâtre de cette seconde moitié du XIX^e siècle peuvent être classées en quatre catégories.

281 a) La pièce à thèse

Ce théâtre subordonne l'intrigue et les caractères au développement d'une idée morale, philosophique ou politique. Son but n'est pas d'émouvoir, mais de *faire penser*. Alexandre Dumas fils (1824—1895) et François de Curel (1854—1928) en sont les auteurs les plus connus.

282 b) La comédie de mœurs

Les auteurs décrivent surtout *des milieux*. Dans ces milieux, les uns développent d'excellentes études de mœurs et suggèrent une morale du bon sens; ainsi Emile Augier (1820—1889) qui, dans *le Gendre de Monsieur Poirier*, montre la laideur d'un mariage sans amour. D'autres se contentent de la peinture brutale de la société déchue. Telles les pièces sombres et pessimistes d'Henri Becque (1837—1899): *les Corbeaux* et *la Parisienne*. Ce genre aboutit au Théâtre Libre, où l'on ne donnait que des représentations privées sur invitations, ce qui dispensait de la censure et permettait de jouer les pièces les plus audacieuses françaises ou étrangères. (C'est ainsi que furent représentés *les Tisserands* de Gérard Hauptmann.)

283 c) La comédie gaie

Elle prend la forme du *vaudeville*, pièce amusante, mais morale, qui n'a d'autre prétention que d'amuser par une bouffonnerie pleine d'esprit. Les pièces d'Eugène Labiche (1815—1888) et de Georges Courteline (1861—1929) se jouent encore de nos jours dans les théâtres de sociétés. *L'opérette* est une autre création de cette époque.

284 d) Le drame en vers

C'est un retour au drame romantique. Il trouve son plein épanouissement dans *Cyrano de Bergerac* et dans *l'Aiglon* d'Edmond Rostand (1868—1920).

Le Parnasse

285 L'art pour l'art

Le Parnasse est le nom collectif que se donnent un groupe de poètes, aux environs de 1860. Vivant en pleine atmosphère réaliste et positiviste, ils adoptent en général les principes d'objectivité de l'esprit nouveau. Mais, au lieu de s'orienter vers le naturalisme matérialiste, ils mettent toutes leurs forces au service d'un idéal artistique qui s'exprime par **la théorie de l'art pour l'art**. Cette théorie n'est pas neuve, mais elle s'affirme surtout dans la poésie de la période réaliste.

La théorie parnassienne

286 1. Autonomie de l'art

a) **Principe.** Les Parnassiens proclament l'autonomie de l'art. L'art, disent-ils, se tient **en dehors de la ligne humaine**. Il a une fin, des règles, des valeurs qui ne sont pas celles de l'homme, mais celles de l'œuvre à produire. Cette œuvre est tout pour l'art, et il n'y a pour lui qu'une loi : les exigences et le bien de l'œuvre.

b) **Conséquences.** Autonome, l'art est **indépendant de la morale**. Dès l'instant que l'artiste œuvre bien, peu importe qu'il soit vertueux ou pécheur, peu importe aussi le sujet qu'il représente. « Si le poète a poursuivi un but moral, dit Banville, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. »

L'art est **indépendant de la société**. Il n'a pas pour mission de conduire les peuples, d'inspirer les vertus sociales ; il est gratuit, inutile. « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien », dit Gautier.

Certains poètes vont jusqu'à affirmer que l'art est **indépendant de la représentation**. La poésie rejoint ici la peinture, de Cézanne par exemple. Ce qui intéresse l'artiste, c'est que les lignes et les couleurs s'accordent parfaitement entre elles ; qu'elles représentent alors ce qu'elles voudront !

287 2. Le culte de la forme

La forme est considérée comme l'élément essentiel de l'art. Avant tout, l'artiste doit être **un bon ouvrier**, connaissant toutes les ressources de la langue et du vers.

Et, pour faire valoir son habileté technique, il doit choisir **la forme difficile**, la matière dure, « sceller son rêve dans le bloc résistant » ; car seule la forme demeure, plus forte que le temps et que la mort.

Le culte exagéré de la forme conduit rapidement à la *virtuosité* et contribue à isoler les poètes du public.

288 3. La beauté plastique

Le type idéal de cette forme parfaite éclate dans la beauté plastique des statues grecques. L'artiste se tourne donc vers **la Grèce** et cherche à rivaliser avec la peinture et la sculpture.

Dans ce but, il soumet la forme littéraire à l'objet, dont il cherche à reproduire avec précision l'aspect physique, extérieur, **la beauté plastique**.

De plus en plus étranger aux grandes synthèses, le poète ne vise qu'à des **réussites de détails**. Il affectionne les petits poèmes descriptifs et compose des cartes postales littéraires aussi colorées que possible. Il note, par exemple, les aspects changeants de la nature extérieure. Appuyé sur les données des sciences philologiques et historiques, il évoque les diverses périodes de l'histoire, les pays lointains (la Grèce, les Indes, l'Orient, les pays du Nord). Parfois enfin, il suggère des scènes populaires de la machinerie moderne ou de la vie des pauvres gens, sans toutefois se complaire dans la morbidité des naturalistes.

Principaux représentants

289 Théophile Gautier (1811—1872)

marque la transition entre la poésie romantique et la poésie parnassienne. Dans *Emaux et Camées*, il donne des modèles de poésie plastique et énonce la théorie de l'art pour l'art.

290 Théodore de Banville (1829—1891)

pousse à l'excès le culte de la forme. Acrobate de la rime, il fait consister tout l'art dans la difficulté vaincue.

291 Leconte de Lisle (1818—1894)

est le maître du Parnasse. C'est aussi le Parnassien le plus pessimiste et le plus nettement antichrétien, beaucoup moins impassible qu'on ne le dit. Pour oublier la vie qui, à ses yeux, est platitude, il se réfugie dans le culte de la beauté, soit en ressuscitant la physionomie de civilisations disparues (gréco-païenne, indoue, ou bouddhique), soit en évoquant d'éclatants paysages exotiques ou en peignant des animaux avec un relief saisissant.

292 José-Maria de Hérédia (1842—1905)

reste l'auteur le plus représentatif du Parnasse. Ses sonnets sont des œuvres d'une perfection absolue. Et tandis que le sonnet, dans sa forme resserrée, est d'ordinaire un poème qui se prête mal à l'expression des grandes pensées, Hérédia a su l'élargir en le terminant par une image qui ouvre à l'esprit une ample perspective.

293 François Coppée (1842—1908)

est le seul des Parnassiens qui soit devenu vraiment populaire. Il est surtout «le poète des humbles». Il s'attache à décrire la vie du faubourg parisien, les paysages et les scènes de banlieue, l'existence monotone du petit employé. Il se défend de toute leçon morale; il ne dit ni son indignation ni son apitoiement; il se présente en observateur, mais son réalisme n'exclut pas la sympathie.

Baudelaire

294 La place de Baudelaire

Charles Baudelaire, «le plus grand et peut-être le seul poète français», dit Claudel, occupe une place à part dans l'histoire littéraire française. Il réunit dans sa poésie toutes les théories précédentes : classicisme, romantisme, réalisme, art pour l'art. Il donne naissance au symbolisme et ouvre des voies nouvelles à toute la poésie contemporaine. Il est tout particulièrement **poète moderne**, parce que, le premier, il lie la cause de la poésie à celle de l'homme : son œuvre, c'est son drame personnel, et il demande à sa poésie la solution de ses conflits intimes.

295 Sa vie

Charles Baudelaire est né à Paris, le 9 avril 1821. Devenue veuve, sa mère épousa en seconde noce le colonel Aupick. Immédiatement, Charles, qui avait sept ans, le détesta. Ces sentiments de haine et de colère contenue ont fortement agi sur l'enfant pendant sa période de formation. Il fait ses études au collège de Lyon, puis au Lycée Louis-le-Grand. Il veut se faire homme de lettres ; sa famille s'y oppose. Le dissentiment ancien éclate, plus grave que jamais. On embarque le jeune homme pour un voyage forcé, qui doit le mener aux Indes. Il ne va pas plus loin que l'île de la Réunion, et revient à Paris. Ce voyage laisse à Baudelaire le goût des visions exotiques.

Pendant les premières années qui suivent sa majorité, il mange un petit capital et peut se croire riche. Mais très vite, et jusqu'à la fin de sa vie, il se trouve sans grandes ressources, quelquefois vraiment dans la misère. Il fréquente les milieux de la bohème littéraire et artistique de l'époque.

A partir de 1841, il écrit peu à peu les poèmes qui composeront son ouvrage principal, **Les Fleurs du Mal**, qui paraissent en 1857. L'auteur est traduit en correctionnelle pour «offense à la morale publique» et il supprime six pièces particulièrement outrancières. Quelques années plus tard, Baudelaire publie ses *Paradis artificiels*, puis il fait paraître dans plusieurs revues ses *Petits poèmes en prose*. De 1864 à 1866, il habite à Bruxelles, où il tombe gravement malade. On le ramène à Paris, muet et paralytique. Il y meurt le 31 août 1867.

C'est en révolte que Baudelaire s'est engagé dans la vie et toute son œuvre est le déchaînement de sa révolte.

296 Les Fleurs du mal

Les Fleurs du mal sont un recueil de poèmes. Baudelaire n'a pas pu en donner le plan définitif, mais le livre à **une unité** profonde: c'est le *drame d'un homme* qui souffre et qui veut vaincre son malheur; c'est le drame même de Baudelaire.

297 La souffrance de Baudelaire est un fait d'expérience. Expérience de la méchanceté des hommes égoïstes, vulgaires, vicieux; expérience de l'esclavage du travail, de la femme, du péché; expérience enfin de la douleur, de l'ennui, de la peur, de la folie, du découragement.

En face de cette misère, le poète entreprend **le combat pour la délivrance**. Il recourt d'abord à des tentatives d'évasion sans issue: fuite dans le divertissement et dans la sensualité; fuite vers les paradis artificiels: le vin, l'opium, les parfums; fuite vers Satan et fuite dans la mort.

Nulle part Baudelaire n'a trouvé la vérité qu'il cherchait passionnément. Alors il découvre et conquiert **la poésie**. L'extase poétique lui permet d'oublier les misères terrestres et d'entrevoir, à travers la nature, la «sur-nature». Et le poète, désireux de s'emparer immédiatement de ce paradis révélé, capte et fixe dans son œuvre ces splendeurs entrevues.

298 L'idéal poétique de Baudelaire

Pour Baudelaire, la fonction de la poésie n'est pas du tout d'amuser le lecteur; il faut au contraire l'avertir et le bouleverser pour *provoquer l'inquiétude*. Pour atteindre ce but, le poète doit se consacrer, par devoir, à la peinture du mal et dégager, pour lui-même et pour les autres, le sens caché du drame de l'humanité.

299 Il faut donc être prudent quand on parle de Baudelaire *poète catholique*. Dans sa vie et dans son œuvre, il ne semble guère avoir connu Dieu que par la notion du péché, par la gêne consécutive à la faute, par le repentir. Et si, dans les dernières années, il s'est peu à peu élevé vers un idéal chrétien, c'est un idéal souvent caché et avant tout poétique. De plus, quand il atteignit ce sommet, son œuvre était écrite, et ce qui triomphe dans *les Fleurs du mal*, c'est le mal précisément.

300 L'esthétique de Baudelaire

Avec Baudelaire, la poésie devient **idéaliste et symboliste**. On trouve sans doute, chez lui, de nombreuses descriptions très réalistes et très matérielles. Mais l'image n'est plus un simple ornement de rhétorique. Elle est chargée de signification et orientée vers le monde spirituel. Elle est *symbole*

et suggère les «correspondances» qui lient notre univers matériel au monde de l'esprit.

Pour traduire ces correspondances, les alliances de mots et **la musique** du vers deviennent des moyens essentiels. Baudelaire les a employés avec une maîtrise remarquable. Une brume de mystère et un frémissement sonore semblent sans cesse agrandir la strophe ou le poème, et c'est par là que Baudelaire est devenu le fondateur du symbolisme.

Symbolisme

301 Naissance du symbolisme

Pratiquement, on peut dire qu'avec Baudelaire le symbolisme est né; mais Baudelaire était seul. Vers 1870, trois jeunes poètes: Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, ont tenté de renouveler cette expérience poétique. On les considère aujourd'hui comme les meilleurs écrivains symbolistes. Mais ce n'est que vers 1880 que le symbolisme se constitue en mouvement littéraire proprement dit, et comme tel, il ne dure que jusqu'aux environs de 1900.

Dès ses débuts, le symbolisme apparaît sous la forme d'une **réaction**. Réaction *contre le Parnasse*, qui réduit l'art à un simple jeu de formes; *contre le naturalisme*, qui donne de la vie une vision purement matérielle et décourageante; *contre le positivisme*, qui n'admet que le monde des phénomènes sensibles et supprime le mystère.

A cette atmosphère matérialiste qui sombre définitivement après la défaite de 1870, les nouvelles générations opposent un **idéisme** jusqu'alors inconnu. Soutenus dans leurs aspirations par les nouvelles philosophies de l'«inconnaissable» et de l'«inconscient» de Spencer et de Hartmann, les symbolistes affirment leur foi en une Réalité supérieure et croient à l'existence du mystère. C'est là le point de départ de toute leur théorie.

D'autre part, la conception mystique de l'art de Richard Wagner lie définitivement la cause de la poésie à celle de la **musique**.

302 La théorie symboliste

a) Au delà de l'univers contingent, matériel ou spirituel, il y a **une réalité essentielle**, Dieu unique et personnel pour les uns, «Idées primordiales» qui sont l'âme du monde pour les autres; de toute façon *une Réalité supérieure*.

b) Par le mystère de la création, cet Absolu ou cette Idée se décompose, comme à travers un prisme, en une infinité de perfections, relatives et finies qui s'impriment dans les créatures: «l'Idée qui en la vie est éparse». Ainsi chaque créature, matérielle ou spirituelle, devient **l'image** et **le reflet** de quelque perfection de son Créateur, de cette ou de ces Idées.

c) Cette image indique un **rapport** entre la créature et le Créateur. Elle marque aussi un **rapport de créature à créature**, car il existe des harmonies entre les différentes parties d'un tout.

d) Le travail du poète consiste à **saisir** d'abord, par une vue profonde, une sorte d'*intuition*, ces différents rapports. Puis à les exprimer, ou plutôt à les **suggérer**, non par des mots ordinaires qui sont insuffisants, mais par des **symboles**, c'est-à-dire par des images choisies, chargées de signification, capables d'évoquer les mystérieuses correspondances qui relient l'homme à l'univers et qui les ramène tous deux à leur Créateur.

e) Mais si cet Absolu (Dieu ou Idée primordiale) a imprimé les traces de sa gloire dans le monde créé, l'homme, fait à l'image du Créateur, est porté par sa nature à *projeter dans l'univers qui l'entoure sa vie intérieure et spirituelle*. Plus que quiconque parmi les humains, le poète ou l'artiste est doté de ce pouvoir diffusif. De là **l'animisme poétique**, par lequel le poète dispose de l'universelle analogie des êtres et des choses, non plus pour y déchiffrer quelque signe du langage divin, mais pour exprimer, par une similitude partielle, ses sentiments et ses idées, ses vertus et ses vices, ses luttes, sa vie, son rêve d'idéal, de bonheur, d'infini. Or c'est par **suggestion** plus que par une expression claire, intellectuelle et catégorique, que le poète cherche à traduire de monde caché de cette vie sous-jacente.

Conséquences d'ordre littéraire

303 1. Un langage poétique nouveau

a) La beauté n'est plus dans la précision, il suffit de **suggérer**. «Nommer un objet, dit Mallarmé, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve.»

b) Les mots ordinaires, trop précis, sont insuffisants pour dire l'indiscernable entrevu par le poète. Il faut **des mots nouveaux**, ayant plusieurs significations et évoquant les différentes correspondances qui existent entre les choses. Dans ce but, les symbolistes forgent des mots bizarres, donnent

à ceux qui existent des terminaisons insolites ou des significations qui n'existent plus dans le langage courant (par exemple: lueur, luisance, luisure).

c) Les symbolistes érigent en loi fondamentale **la théorie des synesthésies** (du grec *σύν* = avec, ensemble, et *αἴσθησις* = sensation), qui signifie correspondance entre les divers ordres de sensations: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.» Ainsi l'ouïe entend des parfums ou voit des couleurs, l'odorat entend, le toucher voit (par exemple: «La rouge rumeur que murmurent les pins»; «Dieu jette un grand cri de lumière»; «Les échos noirs des soirs»).

d) Enfin, c'est surtout à la musique que les poètes auront recours, en créant **un langage musical**.

304 2 Le vers impair et le vers libre

a) Les symbolistes ont d'abord utilisé **le vers impair** (de 3 à 17 pieds), parce que la forme boiteuse du vers impair est plus apte à exprimer le vague, l'indécis, à suggérer l'infini.

b) Puis ils ont introduit **le vers libre**, c'est-à-dire un vers dont le nombre de pieds est uniquement déterminé par le mouvement de la pensée ou du sentiment. Plus de règles!

305 3. La liberté totale

De même en grammaire et en syntaxe, les symbolistes n'ont que faire des règles. Ils se permettent **toutes les licences**, ce qui les rend souvent *obscurs*, parfois même incompréhensibles. Le symbolisme établit ainsi **une rupture** entre l'art et le public et la littérature devient affaire de «chapelles».

Représentants

306 Verlaine

Paul Verlaine (1844—1896) a passé la plus grande partie de sa vie à Paris. Dépourvu de volonté, incapable de s'astreindre à une discipline, il a mené l'existence assez pitoyable d'un bohème, miné peu à peu par la boisson.

Il a débuté dans les rangs du Parnasse. Sous l'influence de Rimbaud, son disciple devenu aussitôt son maître, il affirme son indépendance. C'est alors qu'il compose son fameux *Art poétique*, qui deviendra l'évangile de l'école symboliste. Voici en quelques mots ce que Verlaine propose: musique, vers impair, nuance, assouplissement de la rime.

Les *Romances sans paroles* sont la première application de cette poésie nouvelle. Elles sont composées de petits poèmes rythmiques qui comptent parmi les plus mélodieux, les plus irréels qui aient jamais été composés en français. Quelques-uns de ces poèmes, comme d'ailleurs bien d'autres poésies des premiers symbolistes, ont été magistralement traduits en allemand par Stefan George.

La vie et l'œuvre de Verlaine devaient subir encore une transformation importante. Affolé à la pensée que Rimbaud allait le quitter, Verlaine, dans une crise d'alcoolisme, décharge son revolver sur son ami. La prison est alors pour deux ans un temps de réflexion salutaire. Les sources fermées de son âme se rouvrent, et Verlaine devient pour quelque temps, qui ne durera pas, un grand poète catholique. Le document de cette période est *Sagesse*, le plus émouvant et le plus humain de tous les livres de Verlaine. Sous forme de prières ou d'actes de contrition, le poète laisse parler son cœur avec une foi humble et naïve. Quelques-uns de ces poèmes sont parmi les plus beaux de la poésie religieuse française.

307 Rimbaud

Le cas d'Arthur Rimbaud (1854—1891) est sans doute unique dans l'histoire littéraire. Il commence d'écrire à quinze ans. À dix-neuf ans, après avoir produit deux œuvres importantes, il renonce totalement et définitivement à la poésie pour courir le monde et aboutir comme négociant colonial en Abyssinie.

Le premier ouvrage, les *Illuminations*, est un livre de révolte. Au delà du monde conventionnel dans lequel il vit, Rimbaud découvre le monde de l'inconscient, de l'infini. Enfant orgueilleux, il croit trouver dans la poésie le moyen de recréer ce monde par ses propres forces. En réalité, il ne construit que le monde fantastique et chaotique de ses hallucinations et de sa révolte.

Rimbaud avait voulu supprimer Dieu, sortir du monde réel pour se réfugier dans l'art. Mais sa tentative échoue. Il se sent abandonné, maudit, et écrit *Une Saison en enfer*. Il fait défiler dans ce livre les principales heures de sa crise. Tantôt chrétien, tantôt païen, il refuse finalement et l'absolu de Dieu et l'absolu de l'art pour se lancer dans l'aventure humaine.

308 Mallarmé

Stéphane Mallarmé (1842—1898) passe pour le chef et le théoricien du symbolisme, mais aussi pour l'auteur le plus difficile à comprendre.

Une brève pièce de Mallarmé lui-même explique son esthétique. Il s'agit de l'image d'un cigare, d'où s'échappe la fumée en anneaux, et dont on laisse tomber la cendre, séparée « du clair baiser de feu ». Comme la cendre du cigare, la matière dont s'est servi le poète pour pousser vers le ciel les anneaux diaphanes de sa pensée doit tomber et disparaître. L'image première qui a déclenché le symbole doit s'évanouir. De même dans l'univers où tout est analogie. Le poète doit saisir le plus qu'il peut de ces analogies. Quand il les aura saisies, il lui suffira de nous dire le second terme de l'analogie, parce que c'est le seul qui compte, apportant la révélation d'une grande pensée.

Toute une partie de l'image étant ainsi supprimée, les poèmes deviennent difficiles à comprendre. Mallarmé augmente encore la difficulté en choisissant un vocabulaire hermétique et en déplaçant librement les mots dans la phrase. La logique disparaît pour faire place à un jeu de musique et de songe.

Par là, Mallarmé a orienté la recherche poétique et critique vers l'usage et l'analyse des ressources ultimes du langage.

309 Le mouvement symboliste

Aux efforts de ces premiers pionniers du symbolisme se joindront de nombreux talents originaux. Ce sont ces derniers qui, de 1880 à 1900, érigeront le symbolisme en mouvement littéraire proprement dit.

Le symbolisme continue au début du XX^e siècle. Il y compte même d'illustres représentants: Proust, Claudel, Gide, Valéry. Il exerce une influence sur toute la poésie contemporaine. Mais il est mêlé à tant d'autres aspirations, qu'il apparaît préférable de ne pas le prolonger, comme mouvement général, au delà de 1900.

310 La philosophie de Bergson

Elaborée à la fin du XIX^e siècle, la philosophie d'Henri Bergson (1859—1941) exerce une influence capitale sur toute la littérature du début du XX^e siècle. Elle est connue par deux mots-clefs: *intuition* et *élan vital*.

Voici les grandes lignes de la pensée de Bergson.

a) **La vie se situe au delà de la réalité extérieure.** Pour connaître les choses, il ne suffit pas de tourner autour d'elles, de n'en saisir que la surface. Il faut entrer en elles, s'incorporer à elles, se plonger dans leur vie, vivre de leur vie. Comment y arriver?

b) **Par l'intuition.** Cette intuition est immédiate, elle ne se produit pas par un raisonnement. C'est une sorte de plongée instinctive à l'intérieur d'un être, une «sympathie intellectuelle» par laquelle on saisit, dans son ensemble, la vie de cet être.

c) Dans cette vie, **tout se tient et tout est en perpétuel devenir.** Chaque instant a une valeur propre; chaque instant passé est riche d'expérience, et chaque instant présent s'ouvre sur une vie nouvelle, est un nouvel élan vers un plus grand épanouissement de la vie. C'est ce principe animateur de l'univers que Bergson appelle *élan vital*.

d) L'élan vital donne donc un sens à la vie. Il n'y a plus qu'à savoir s'en servir, tant pour l'achèvement personnel de l'individu que pour le bien de la société.

L'erreur philosophique de Bergson est d'avoir identifié l'élan vital à Dieu et d'avoir admis la philosophie du perpétuel devenir, qui supprime l'existence de toute vérité absolue et transcendante. Mais en laissant grandes ouvertes les portes de l'avenir, l'élan vital de Bergson apporte des raisons de confiance et d'optimisme et ruine définitivement l'esprit positiviste.

Conclusion

Bilan du XIX^e siècle

311 L'évolution de la pensée

Au cours du XIX^e siècle, la pensée semble suivre, à un rythme accéléré, les oscillations d'un pendule ayant pour pôles l'âme et la matière, l'idéal et le réel.

Le siècle de Voltaire se terminait en élevant des autels à la déesse Raison. Au XIX^e siècle, la première réaction, préparée depuis longtemps, est d'affirmer **les droits du cœur**. Le *romantisme* s'engage dans la voie du sentiment. Négligeant de plus en plus la raison, il aboutit à une vague sentimentalité individualiste et spiritualiste.

Par un mouvement de bascule, le *réalisme* revient alors au culte de **la raison** et **des faits**. Fixant toute son attention sur la réalité extérieure, il se forge de plus en plus une grossière image de la nature. Allant jusqu'à l'excès, le *naturalisme* affirme **le triomphe de la matière** et de la science positive.

Une nouvelle réaction devait se produire. Les *symbolistes*, désireux de s'évader d'un monde de médiocrité et de laideur, aspirent à la beauté et s'efforcent de traduire **les états de conscience** les plus insaisissables. En même temps, tout un *mouvement idéaliste* se déclanche. On reconnaît qu'au delà du monde sensible s'étend **le mystère**, où peut seule pénétrer **l'intuition**, métaphysique ou religieuse.

312 Le problème de l'homme

L'homme est entraîné dans ce mouvement de pensée. Théoriquement, la rupture entre la raison et la foi, entre l'homme et Dieu, avait été consommée à la fin du XVIII^e siècle. Pratiquement cependant, l'homme continue de recourir à **des compromis** qui lui permettent de servir à la fois Dieu et Mammon.

A partir de 1850, la raison scientifique se détache peu à peu de tout lien spirituel. Les phénomènes humains deviennent de purs phénomènes physiques que la science analyse et détermine. L'humain est refoulé par **la matière** et l'homme croit trouver sa parfaite félicité dans ce monde matériel.

Quand vers la fin du siècle l'homme reprend goût aux valeurs spirituelles, il trouve dans son bagage toutes les tentatives du passé. Riche de ces expériences, il se pose à nouveau le problème de sa destinée dans un double effort de recherche et de synthèse qui fait l'attrait de la littérature contemporaine.

XX^E SIÈCLE

Tableau général

313 Le recul manque pour établir un tableau définitif de la littérature contemporaine. On peut du moins essayer d'en dégager **l'orientation générale**. Et puisque l'homme est toujours lié à son époque, il importe de signaler d'abord quelques facteurs d'ordre politique et social qui ont créé à la pensée contemporaine **une atmosphère toute nouvelle**.

L'atmosphère générale de 1900 à 1950

314 La politique

Quelques faits politiques de première importance ont marqué la vie du siècle et déterminé l'activité intellectuelle et littéraire.

a) **L'alliance franco-russe** (1892) accroît l'intérêt pour la littérature russe et fait connaître les œuvres de Tolstoï et de Dostoïewski. Les romans russes posent le problème de la souffrance universelle et exaltent les sentiments de solidarité et de fraternité. Ils détournent l'écrivain de son moi pour le mettre en face des êtres les plus misérables et créent un nouveau courant de sympathie.

b) **L'affaire Dreyfus** (1894—1906) a été l'âme et pour ainsi dire le démon de la vie publique pendant quinze ans. Alfred Dreyfus, officier français d'origine juive, est fausement accusé d'avoir livré des documents militaires à un agent étranger. Condamné une première fois par un conseil de guerre, puis une seconde fois pour ne pas compromettre certaines personnalités dans les hauts milieux politiques et militaires, il est enfin gracié. L'issue de l'affaire marque une victoire pour les partis de gauche; la conséquence directe est la séparation de l'Eglise et de l'Etat. Mais d'autre part, le bruit fait autour de cette affaire a obligé le public à un examen approfondi de questions essentielles: vérité, justice, individu, patrie. La pensée et les lettres y gagnent en profondeur.

c) **La première guerre mondiale** (1914—1918), période de dure expérience qui déchaîne dans l'après-guerre une vitalité fiévreuse.

d) **La deuxième guerre mondiale** (1939—1945), dont le caractère inhumain ouvre une période de désespoir et de pessimisme fondamental.

315 Les techniques

Les sciences ne cessent d'étendre, à une vitesse accrue, le champ de leurs observations: sciences naturelles, biologie, médecine, psychanalyse, astronomie, mécanique, aviation, radio, cinéma, télévision, radar, énergie atomique.

Toutes ces découvertes fournissent à l'homme occidental une image infiniment plus vaste et plus compliquée de l'univers. Elles lui confèrent des pouvoirs vertigineux pour agir sur le monde et le transformer, voire le détruire. Elles transforment non seulement la manière de vivre, mais la vie elle-même et les pouvoirs du corps humain. Elles posent de nouveaux problèmes pour toute la civilisation en général, pour la morale personnelle, familiale et sociale en particulier. Elles peuvent corrompre la société si la société se laisse dominer par elles, mais elles peuvent devenir **un précieux facteur d'humanisme universel**.

316 Le marxisme

Depuis 1850, **le marxisme**, sous les formes du *socialisme* et du *communisme*, n'a cessé de s'imposer aux masses. Favorisé par l'essor des techniques, le système tend tout entier vers **la libération de l'homme** de l'oppression économique, morale et religieuse, et essaye de le rendre maître de lui-même et d'humaniser la nature. Il est incontestable que le marxisme a donné une *impulsion* extraordinaire au mouvement social et l'a orienté dans un *sens communautaire*.

Mais il n'est pas moins certain que **le parti communiste français**, après s'être rattaché en 1920 à la troisième Internationale et après avoir accédé au pouvoir en 1934, n'a pas cessé depuis de miner la France. C'est que le parti communiste ne ressemble à aucun autre. Un socialiste, un radical, un modéré, acceptent un programme, versent des cotisations, sont liés par une certaine discipline politique. Le parti communiste, au contraire, est à la fois une religion, une église, une communauté et un ordre. Il est *le fait suprême* devant lequel toutes les autres réalités doivent céder. Intérêts personnels, liens de famille, scrupules moraux, patriotisme, sentiments de devoir ou de piété ne peuvent être mis en balance avec les devoirs qui découlent de l'appartenance au Parti. Il prend non pas le citoyen, mais l'homme tout entier.

De plus, en ajustant constamment sa politique et son action aux intérêts et aux manœuvres de l'Union Soviétique, le communisme français ne craint pas d'enrayer le relèvement de la France par des actes de sabotage et de défaitisme, et il porte une bonne part de responsabilité dans la confusion politique, gouvernementale et morale qui sévit dans la France actuelle.

317 La vie religieuse

Tandis que le matérialisme ambiant tend à supprimer l'esprit de foi et à détourner les masses et les individus des intérêts religieux, l'Eglise cherche à **appliquer la doctrine du Christ aux besoins du monde moderne**. Centrés au point de vue doctrinal sur la réalité du Corps Mystique du Christ, tous les efforts de l'Eglise visent à déraciner la routine séculaire et à rétablir **un christianisme authentique et vivant**. Parmi ces efforts, il convient de signaler les mouvements d'*action catho-*

tique (mouvements spécialisés dans les milieux de la jeunesse ouvrière (J.O.C.), agricole (J.A.C.), des étudiants (J.E.C.); mouvements des jeunes foyers, des familles; les équipes sociales), des initiatives toutes nouvelles d'*apostolat* (la Mission de France pour la réorganisation des paroisses, la Mission de Paris et les prêtres-ouvriers), enfin le *mouvement liturgique*. A tous ces signes non équivoques, on voit que l'Eglise et les milieux catholiques font un immense effort d'adaptation aux conditions sociales actuelles. Les résultats sont encore loin d'être satisfaisants, mais de toute façon et dans tous les milieux, le problème religieux se pose à nouveau et exige une attitude d'engagement personnel.

318 Le nouveau régime scolaire

En 1902, l'enseignement secondaire en France change de caractère. La formation humaniste ne constitue plus la marque nécessaire et éminente de la culture. Le latin et le grec sont plus ou moins déclassés; les **langues modernes** prennent en partie leur place.

La jeunesse **voyage**, les enfants s'échangent entre les pays et les langues. Les sports, le cinéma entrent dans les mœurs. Tout cela contribue à élargir l'horizon des connaissances et des contacts sociaux. Le jeune homme d'aujourd'hui apprend à dépasser le cadre de son enfance et à considérer la terre entière comme le lieu naturel de son séjour et l'objet propre de son activité.

L'univers ainsi élargi crée un climat nouveau à l'activité intellectuelle, et par conséquent aussi à la littérature.

Traits caractéristiques de la littérature du XX^e siècle

319 1. Une richesse étonnante

En abordant la littérature contemporaine on est frappé d'abord par l'**abondance des œuvres** et la **multitude des écrivains**.

On y trouve de tout: du bon, du mauvais, énormément de médiocre, car le temps n'a pas encore pu accomplir son office d'équitable émondeur. Mais il est certain que **les thèmes se sont élargis et enrichis**.

Marchant de pair avec les progrès de la pensée, la littérature s'attache aux *recherches psychologiques et psychanalytiques*, elle étudie les comportements de l'homme placé dans des conditions de vie très concrètes. Elle semble parfois se spécialiser et s'attache plus particulièrement à *un problème* ou à *un domaine*: sympathie pour les bêtes, retour au terroir, peinture des labeurs prolétariens, étude de l'enfance et de

l'adolescence, recherche de la foi. Elle devient souvent *littérature de l'univers* par les récits de voyages et d'aventures, *littérature mondiale* par les échanges internationaux et par les efforts d'analyse et de compréhension des âmes et des races. Enfin il y a place aussi pour *la fantaisie*.

En voyant cette variété, on peut dire que jamais peut-être le champ littéraire ne s'est si magnifiquement étendu.

320 2. Un effort de synthèse et d'approfondissement

Tous les grands mouvements littéraires des siècles passés trouvent des continuateurs au XX^e siècle. Cependant, **les doctrines systématiques ont définitivement disparu**. Les écrivains abandonnent sciemment les chemins battus et cherchent à affirmer leur originalité par des voies nouvelles.

Ne pouvant faire table rase de tout ce qui les a précédés, ils tentent une conciliation et cherchent **une formule d'art assez compréhensive** pour accorder les aspirations légitimes du passé.

Chaque école donne ainsi le meilleur d'elle-même: *le romantisme*, ses généreux élans; *le réalisme*, son goût de l'observation scientifique, son perpétuel souci des faits et des documents; *le symbolisme*, son intuition de la réalité profonde; *le classicisme*, son sens de l'idéale beauté puisée aux sources françaises et antiques.

De tout cela naissent des œuvres complexes. Laissant une large part à l'initiative personnelle, elles sont fondées sur **la même loi de synthèse et d'approfondissement** et tendent vers un équilibre de plus en plus parfait.

321 NB. — Du point de vue esthétique, il est intéressant de constater que la critique établit ses jugements de valeur des œuvres contemporaines sur le barème du classicisme. C'est dans la mesure où les œuvres se rapprochent ou s'éloignent de l'équilibre classique (par l'analyse des traits et des problèmes permanents de la nature humaine et par les qualités de discipline et de clarté), que les œuvres sont jugées bonnes ou mauvaises. Peut-être que, quand le temps aura fait son tri, on parlera, sur une échelle plus vaste, de *nouveau classicisme* ou d'*universalisme*.

322 3. Une littérature d'engagement

Toute la littérature d'aujourd'hui témoigne d'un retour très marqué des esprits aux **préoccupations métaphysiques**. Les uns déclarent cette attitude antilittéraire, d'autres y voient un approfondissement de la pensée et de l'art. Quoi qu'il en soit, le fait est là: l'homme est perpétuellement en procès; par nature, il cherche à comprendre **le sens de sa destinée**.

La littérature reconnaît ce fait essentiel et elle s'en préoccupe. Exprimer l'homme, prendre position sur les problèmes fonciers de son être, l'aider même à se réaliser, tel est le souci des écrivains modernes et la matière de

leurs œuvres. Et pour ceux qui sont reconnus comme grands écrivains, tout autre aspect est secondaire et n'éveille qu'un faible intérêt. Voilà ce qu'on appelle une littérature **«engagée»**.

Cet engagement transpose toute la littérature moderne sur un **plan religieux**. Qu'ils le veuillent ou non, les écrivains se départagent d'après la position qu'ils prennent en face de Dieu, soit qu'ils l'acceptent et le placent au centre de leur œuvre, soit qu'ils le refusent ou le combattent.

323 Littérature contemporaine: universalisme

Richesse, synthèse, engagement: voilà trois caractères essentiels de la littérature contemporaine. Tous trois dépassent en étendue et en profondeur les limites de l'humanisme individualiste qui s'est établi depuis la Renaissance. Tous trois tendent vers le réel intégral, où s'affirme la volonté tenace de fonder un ordre nouveau, pleinement, largement humain.

Et s'il fallait forger un nom nouveau pour cette littérature nouvelle, peut-être pourrait-on choisir: **universalisme**. Ce mot permettrait d'englober à la fois tous les sujets, tous les genres et toutes les «écoles», toutes les idéologies. Il permettrait d'intégrer au présent toutes les expériences du passé sans pour autant fermer l'avenir, selon le mot de Goethe: «Ce globe terrestre offre encore ses espaces à de grandioses entreprises: d'admirables œuvres doivent y surgir!»

324 Division de la littérature contemporaine

Le fait de la seconde guerre mondiale a affermi certaines divergences qui se manifestaient dans la littérature contemporaine, et il est possible maintenant de parler de **deux courants**:

a) 1900—1930/50: **un universalisme humaniste**, qui reconnaît la primauté de l'esprit et des valeurs idéales: vérité, justice, beauté, bonté. Cette tendance se prolonge jusqu'à nos jours.

b) depuis 1930: **un universalisme existentialiste**, à tendance non-humaniste, où les valeurs vitales (égoïsme, appétit, élan de puissance et de domination) régissent un monde qui n'a pas de sens.

Universalisme humaniste

325 Tendance générale

D'une manière générale, les grands écrivains français des trente premières années du XX^e siècle, — et jusqu'à nos jours pour ceux d'entre eux qui survivent, — ont tous été, au sens moral du mot, des **humanistes**. Cela signifie qu'ils ont tous admis que:

a) *il existe une nature humaine*, et par conséquent un type humain idéal duquel l'homme concret se rapproche ou s'éloigne;

b) *les valeurs de l'esprit*, valeurs idéales, sont supérieures aux valeurs vitales, et c'est en s'attachant aux valeurs de l'esprit que l'homme accomplit sa destinée.

326 Réalisations diverses

Les écrivains ont réalisé différemment cet idéal.

Les uns s'appuient sur **une idée religieuse**. Ils affirment la présence d'un Dieu transcendant et personnel, et placent la foi au centre de leur œuvre: *humanisme chrétien*.

Les autres construisent leur *humanisme laïc* sur **une base purement humaine**. Ils veulent sauver l'homme, mais sans recours à une autre foi qu'en lui-même.

Humanisme chrétien

327 Le mouvement catholique

Sans qu'il constitue une «école» spéciale, le mouvement catholique est un fait indéniable dans l'histoire littéraire contemporaine. Cela ne signifie pas que la littérature du XX^e siècle soit catholique. Il s'agit plutôt d'une rivière, qui coule parallèlement au grand fleuve de la littérature laïque. Mais ce mouvement a l'avantage de proclamer des vérités d'un christianisme et d'un humanisme authentiques, et d'être illustré par quelques-uns des plus grands noms de la littérature contemporaine.

328 Les vérités chrétiennes

De l'ensemble du dogme et de la morale catholiques, il semble que les écrivains contemporains mettent surtout deux vérités en relief:

a) L'idée de la **communion des saints**. Ils y puisent une exégèse de la souffrance, une intelligence de la vie de l'Eglise et une philosophie de la vie. Par là, ils restaurent d'abord le *surnaturel dans la vie sociale*. Puis personnellement, ils prennent *conscience de leur devoir et de leur responsabilité*, sachant qu'ils n'ont pas le droit ni d'être égoïstes de leur talent et de leur art, ni d'être indifférents aux conséquences sociales des idées qu'ils émettent.

b) L'idée de la **présence de Dieu**. Présence, non pas dans le sens panthéiste, où l'homme et la nature se confondent avec Dieu. Mais présence de Dieu dans la nature par l'action divine, dans l'homme par la grâce du Christ qui répare et vivifie la vie mortelle et confère à chaque action de l'homme une valeur infinie. Par là, les écrivains catholiques restaurent le *surnaturel dans la vie de l'univers et de l'individu*. Ils prouvent que le monde et la vie ont un sens, que l'univers chrétien est vraiment catholique, c'est-à-dire universel, et que «c'est l'incroyant au contraire qui ne dispose que d'un monde rétréci, amputé de moitié».

329 Représentants

Voici quelques-uns des noms les plus connus dans les Lettres catholiques contemporaines:

Des poètes: Paul Claudel, Charles Péguy, Francis Jammes (1868 à 1938), qui, dans ses vers, réussit à rendre la nature «visible et palpable», Patrice de la Tour du Pin (né en 1911), qui s'attache surtout à la *Quête de Joie* et s'efforce dans son œuvre de grand souffle de donner un sens à la condition de l'homme.

Des romanciers: Ernest Psichari (1883—1914) et Jacques Rivière (1886—1925), deux convertis dont les œuvres sont de nobles illustrations de la vitalité du catholicisme; Joseph Malègue (1876—1940), dont le roman *Augustin, ou Le Maître est là* retrace avec minutie les tourments d'un intellectuel qui perd, puis reconquiert la foi, et marque un des sommets du roman catholique; François Mauriac et Georges Bernanos.

Un dramaturge: Henri Ghéon (1875—1944), qui établit un théâtre à la fois chrétien et populaire, tel que l'était celui du moyen âge.

De célèbres critiques, dont quelques-uns sont bien connus en Suisse: l'abbé Henri Bremond (1865—1933), Charles du Bos (1883—1939), Mgr Jean Calvet, Jacques Maritain (né en 1882), Jacques Madaule, André Rousseaux, Henri Guillemin, Albert Béguin, Pierre-Henri Simon, Daniel Rops et beaucoup d'autres.

Claudiel

330 Sa vie

Extérieurement, la vie de **Paul Claudel** se divise en trois étapes.

a) Son enfance et sa jeunesse (1868—1890). Né d'une bourgeoisie rurale, en 1868, Paul Claudel est toujours resté enraciné à la terre et fidèle à une franche sagesse paysanne. Pendant ses études à Paris, il subit l'ambiance de son temps, et d'abord le matérialisme l'attire. C'est alors que se produit l'événement capital qui domine toute sa vie: son **retour à la foi**, le jour de Noël 1886. A la suite de cet événement, Claudel découvre que «l'art et la poésie sont aussi des choses divines».

b) Sa carrière diplomatique (1890—1935). Pendant quarante-cinq ans, Claudel est consul ou ambassadeur dans toutes les parties du monde: deux fois aux Etats-Unis (New York et Washington), en Chine, au Brésil, au Japon, dans plusieurs pays d'Europe: en Tschécoslovaquie, en Allemagne, en Italie, au Danemark, en Belgique. Ses nombreux voyages lui révèlent la création dans son immensité, dans sa magnificence, dans ses stupéfiantes oppositions et dans ses tentations. Cela constitue un précieux bagage pour l'écrivain.

c) Sa retraite (depuis 1935). Depuis 1935, Claudel vit dans son château de Brangues, non loin de Lyon. Chef de famille, il possède et administre de grands biens. Ecrivain, il habite la Bible et compose de volumineux commentaires des Livres Saints, car depuis 1932, il a renoncé aux œuvres profanes. L'Académie française l'a appelé à prendre part parmi ses membres. Il assiste, sur les plus célèbres scènes de l'Europe, trente et quarante ans après leur composition, au triomphe de ses drames.

331 Son œuvre

L'œuvre de Claudel est immense: 130 ouvrages, composés pour la plupart de surcroît à son énorme pensum d'ambassadeur.

a) Drames: Tête d'Or: illustration de la misère de l'homme sans Dieu; l'homme est livré à la mort, qui emporte les peuples comme les individus. — **La Ville:** drame de la cité qui, voulant se suffire à elle-même et fondant son bonheur sur la science, sombre dans l'anarchie. L'harmonie n'est rétablie qu'avec le règne de l'Eglise. — **Partage de Midi:** drame du péché commis par le juste: «Voir le bien et faire le mal, il n'y a pas au monde de malheur plus grand.» — **L'Annonce faite à Marie:** montre que la souffrance et le sacrifice librement acceptés sont capables de sauver autrui. — **L'Otage:** reprend le thème du sacrifice: pour qu'il soit fructueux, il faut qu'il soit total. — **Le Soulier de Satin:** résumé de toute l'œuvre poétique et dramatique de

Claudél; reprise de tous les thèmes qui trouvent leur accomplissement dans le triomphe du sacrifice et de la grâce.

b) **Poèmes lyriques**: les *Cinq grandes Odes*, où Claudél analyse l'attitude du poète en face du monde; des œuvres d'inspiration chrétienne: *Corona benignitatis anni Dei*; *la Cantate à trois voix*; *la Messe là-bas*; *Feuilles de Saints*.

c) **Œuvres en prose**: *Art poétique*; *Connaissance de l'Est*; *Positions et Propositions*; de nombreux commentaires de la Bible.

332 Analyse de «L'Annonce faite à Marie»

Le drame nous transporte au moyen âge, dans une ferme tenue par un grand chrétien, Anne Vercors, sa femme, ses deux filles Violaine et Mara et son bouvier Jacques Hury. Les différentes scènes sont fixées dans le temps par la cloche de l'angeus, d'où le titre.

Violaine, pieuse et douce, aime Jacques et doit l'épouser. Mara, méchante et rusée, l'aime aussi et se torture de jalousie. Violaine est si heureuse et si candide, qu'elle prend en pitié le grand bâtisseur d'églises Pierre de Craon, génial et lépreux: pour participer à la construction de la cathédrale de Reims, elle lui donne son anneau d'or, présent de Jacques Hury, et pour le consoler de la lèpre qui le sépare de l'humanité, elle lui donne un baiser innocent. Mara a été témoin de cette scène, et elle dénonce Violaine à sa mère, qui croit à la faute de sa fille. Violaine alors se sacrifie: elle laisse croire à tout le monde, à Jacques aussi, qu'elle est coupable et, devenue lépreuse pour avoir embrassé un lépreux, elle se retranche de l'humanité et va vivre en recluse dans la grotte voisine. Jacques épouse Mara. Les années passent. Une nuit de Noël, la lépreuse voit arriver dans sa grotte Mara portant le cadavre d'un enfant morte, sa fillette. La menace à la bouche, Mara demande à sa sœur de ressusciter l'enfant. Violaine se fait lire l'office de Noël pendant que sonnent les cloches des églises, et la fillette qu'elle a prise dans ses bras revient à la vie. Mara, toujours jalouse de Violaine parce que Jacques ne cesse pas de penser à elle, la conduit dans un trou de sable et lui fait rouler une charrette sur le corps. Et voilà que Pierre de Craon, guéri de sa lèpre, passe par ces lieux. Il découvre Violaine et la transporte mourante à la ferme, au moment où Anne Vercors, le père, rentre de voyage. Violaine fait ses adieux à Jacques qui comprend son sacrifice, et elle meurt en demandant que tout le monde pardonne à Mara.

333 Le message poétique de Claudél

Comme le savant, le poète a pour **mission** d'expliquer le monde. Mais tandis que le savant procède par analyse, le poète crée une vision d'ensemble de l'univers, cherche à en pénétrer le sens et en chante la beauté et l'harmonie. Voilà ce qu'a voulu Claudél.

A) Connaître l'univers dans son ensemble

Le poète a besoin de **l'univers tout entier**, il lui faut «l'immense octave de la création». *Le monde visible et extérieur* d'abord, et Claudél utilise ici la riche expérience de ses voyages et de ses observations. *Le monde*

invisible et intérieur aussi: le conflit de l'homme entre la chair et l'esprit, l'univers de la Foi et de la Grâce qui parachève la nature et qui seul est «réellement à la mesure de nos forces et de notre raison».

Au delà de la simple constatation des faits, le poète découvre **l'enchaînement des choses**, l'harmonie de l'univers, car, dit Claudel, «l'être ne naît pas seulement, il CO-NAIT» et «tout est ensemble solidaire», «chaque créature a besoin de toutes les autres».

B) Pénétrer le sens de l'univers

Mais le regard du poète scrute plus profond encore et découvre **le sens caché** de l'univers. Pour lui, tout est signe et symbole: «La chose visible est une chose lisible».

Le monde cesse alors d'être un vocabulaire éparpillé sans ordre ni but. Par anticipation, Claudel répond aux existentialistes en leur disant que *le monde a un sens*, que la vie, la souffrance, la mort en ont un et que **ce sens mène à Dieu**. «Il n'est pas une action de notre vie quotidienne et banale qui ne soit en imitation et en participation du grand drame de notre salut.»

C'est dans ce réalisme mystique que Claudel puise les raisons de sa **joie** et de sa **confiance** inébranlable dans la vie et dans l'avenir.

C) «Traduire» la grandeur de l'univers par la poésie

En «lisant Dieu» dans le grand livre de la création, le poète trouve la matière de son œuvre. Il lui reste à **donner une voix** à cette matière, à prêter sa parole aux choses muettes pour dire à leur place ce qu'elles ont à nous dire de Dieu: c'est le don de **poésie**.

Par la parole, le poète exprimera donc l'univers tout entier: *poésie totale*. Puisque «tout est allusion», il se servira de la chose en tant qu'elle est symbole et parabole: *poésie symbolique*. Il sentira aussi qu'il est lui-même, avec sa foi, engagé dans son œuvre, et qu'il «ne peut concevoir et peindre toute chose qu'en fonction de Dieu»: *poésie chrétienne*. Et comme l'inspiration et la Grâce ne se commandent pas, le poète ne peut s'astreindre à la discipline de la versification traditionnelle; il aura donc son vocabulaire, son vers et son rythme propres: *poésie personnelle*.

334 La poétique de Claudel

a) Claudel attache une extrême importance au **vocabulaire**. Il emploie les mots de tous les jours, mais il leur redonne la plénitude de leur *signification première* et ainsi les mots les plus simples apparaissent lourds de sens et riches de résonance.

b) Il invente **un vers nouveau**. Le vers ou verset claudélien est libéré de toute entrave métrique: pas de rimes, pas de règles fixes. C'est une parole cadencée, un fragment de phrase calculé sur les intervalles et les mouvements de la *respiration*; ce fragment, qui commence par une majuscule et forme un alinéa, correspond à une longueur d'haleine.

c) Il crée **un rythme nouveau**: celui de *l'inspiration*. Les mots s'enchaînent et se précipitent au gré de la pensée. Au moment où l'inspiration hésite ou s'arrête, Claudel fait une pause, introduit un «blanc».

Ces libertés prises par Claudel sont en soi admissibles. Mais il faut bien reconnaître qu'elles sont au moins aussi arbitraires que les nombres fixes du vers classique. Et c'est sans doute à ces singularités de style autant qu'à sa position de catholique convaincu que le grand Claudel doit de ne pas être un poète vraiment populaire.

Péguy

335 Sa vie

Charles Péguy est né en 1873, à Orléans, la ville de Jeanne d'Arc. Son enfance se déroule dans une ambiance de travail: sa mère passait jusqu'à dix-sept heures par jour à rempailler des chaises. A Paris, où il poursuit ses études, il entre en contact direct avec la pauvreté et la misère. Il quitte brusquement l'Ecole Normale pour se vouer entièrement à la diffusion des idées socialistes, dont le premier témoignage est la publication du drame de *Jeanne d'Arc* (1897). Après avoir adhéré quelque temps au parti, il s'en détache. Il poursuit seul la lutte pour la vérité et fonde, en 1900, les *Cahiers de la Quinzaine*, revue à laquelle il consacre toute sa vie, jusqu'à ce qu'il tombe glorieusement sur le champ de bataille, en 1914.

336 Son œuvre

C'est dans les «Cahiers de la Quinzaine» que Péguy publie ses œuvres, dont les principales ont pour titres: *De Jean Coste* (1903): essai sur la misère. — *Le mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* (1910): reprise du drame de 1897, avec une orientation plus nettement religieuse. — *Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu* (1911): essai sur l'espérance, expression de la plénitude joyeuse du croyant. — *Le Mystère des Saints-Innocents* (1912): thème de la confiance en Dieu. — *L'Argent* (1913): évocation de l'enfance de Péguy; débat sur la culture française. — *La Tapisserie de Notre-Dame et Eve* (1913): où s'exprime la pensée religieuse de Péguy, notamment sur la question du salut.

337 Sa pensée

L'œuvre de Péguy est dominée par la préoccupation du salut, résumée dans la question de Jeanne d'Arc: «Qui faut-il sauver? Comment faut-il sauver?»

a) Le salut matériel. — Il faut sauver d'abord ceux qui vivent dans la misère. Péguy a connu un peuple artisan et pauvre, qui portait noblement sa pauvreté et qui avait un honneur incroyable du travail, la piété de «l'ouvrage bien faite». Mais ce peuple est menacé de tomber dans la misère. Et tandis que la pauvreté est une grandeur, la misère est pratiquement et moralement une déchéance: elle dégrade l'homme, le rend faible et odieux. Il faut donc arracher absolument tous les hommes à la misère par une répartition équitable des biens et par une solidarité qui n'exclut personne. C'est sous cette forme de fraternité active, de *charité*, que Péguy adhère au **socialisme** et condamne le règne de l'argent.

b) Le salut spirituel. — Mais le salut matériel n'est pas seul en cause: «la révolution sera morale ou elle ne sera pas». Puisque le parti ne se soucie nullement des âmes, Péguy le quitte. Il ne renonce pas au socialisme; il l'approfondit: de la fraternité universelle il s'élève peu à peu jusqu'à la communion des saints, et, «au bout» de la philosophie de Bergson, il redécouvre les valeurs catholiques et le vrai sens de la vie.

Le sens de la vie

338 A) Fondement théorique

Ce qui, pour Péguy, donne un sens à la vie, c'est que le temporel n'est pas séparé de l'éternel, que tout le temporel est *«temporellement éternel»*.

a) Le temps présent a une valeur d'éternité. Le temps, si nous le laissons passer, fait mourir une à une chaque minute de notre vie. Chaque minute, si nous la laissons s'écouler, tombe dans le passé, c'est-à-dire dans la mort. Ce passé caduc supprime son sens à la vie. — Mais il appartient à l'homme de saisir l'instant présent avant qu'il ne devienne du passé et de *l'orienter vers l'avenir* en le chargeant d'une volonté, d'une action, d'une œuvre. La vie alors prend un sens, car chaque instant de la vie mortelle *peut* faire naître une vie immortelle.

b) L'éternel est présent dans le temporel. Le fait de l'Incarnation, fait perpétuellement actuel et central dans l'œuvre de Péguy, rend *Dieu*

présent, par la grâce du Christ, dans les choses de la terre. Or ce souffle de grâce vivifie la vie mortelle et charge de valeur d'éternité chaque instant du temps présent. Ainsi le temporel et l'éternel sont embrayés l'un sur l'autre. L'homme et Dieu travaillent ensemble sur la même matière.

Voilà en quoi, selon Péguy, réside *le drame de la vie*, jeu terrible et merveilleux, où l'homme court à chaque instant le risque de tout perdre, s'il laisse mourir le temps présent, ou de tout gagner, s'il sait transformer ce temps présent en commencement d'éternité.

339 B) Conséquences pratiques

Cette attitude de Péguy est lourde de conséquences.

a) Emploi du temps présent. Puisque le temps est irréversible, il s'agit d'abord de bien utiliser le présent. Il s'agit aussi de regarder vers l'avenir et de ne pas s'arrêter à une contemplation chagrine du passé. *Appel à la joie de vivre.*

« Dans une belle vie il n'est que de beaux jours,
Dans une belle vie il fait toujours beau temps. »

b) Honneur du travail. Péguy proclame à haute voix que ce n'est pas le genre de travail, manuel ou intellectuel, qui importe, mais la manière dont ce travail est fait, l'esprit dans lequel il est accompli. « Travailler, c'est prier. »

c) Dignité de l'amour. La vie charnelle est pour Péguy le support sacré de la vie spirituelle. C'est comme telle qu'il la défend passionnément. La rencontre des corps n'est pas un simple accident sentimental et passionnel entre l'homme et la femme, une simple satisfaction de désirs humains et légitimes, quoique souvent troubles et tumultueux. La rencontre des corps est cela, mais elle est d'abord le terrain de *l'union des âmes*, où l'amour humain s'accomplit et se fond dans le grand acte d'amour divin, générateur de vie. C'est pourquoi il n'y a pas chez Péguy, à proprement parler, conflit entre la chair et l'esprit. L'amour divin y est vainqueur, mais le cœur humain n'y est pas vaincu.

Péguy redonne ainsi leur juste valeur et toute leur dignité au *corps* et à *l'amour humain*, et il devient tout particulièrement le poète de la *naissance* et de *l'enfance*.

d) La prière et l'espérance. La prière est partout présente dans l'œuvre comme dans la vie de Péguy. Elle est essentiellement prière de présence et prière de communion.

Présence de Dieu au monde et à l'homme par l'Incarnation du Christ, qui intègre le péché même dans le «mécanisme du salut». Ainsi tout instant de la vie pécheresse devient un instant possible de la vie de la grâce, puisqu'à tout instant l'homme peut, par Jésus et en Jésus, renaître à une vie éternelle.

Prière de **communion** aussi, car si Dieu nous a donné son Fils pour nous sauver, il reste qu'il dépend de nous que ce don du Fils de Dieu soit efficace ou inutile. Dieu a besoin des hommes, de tous les hommes, car «il faut se sauver ensemble».

Présence et communion orientent tout naturellement la prière de Péguy dans la voie de «la petite Espérance» et le message de Péguy reste pour nous ce qu'il a été pour tant de soldats de la seconde guerre mondiale: un message de **confiance** et d'**espérance**.

«Il faut faire confiance à Dieu, il nous a bien fait confiance à nous.

Il faut faire espérance à Dieu, il nous a bien fait espérance à nous.»

340 L'art de Péguy

L'art de Péguy est **populaire**: un langage familier qui s'exprime en toute franchise et qui tend naturellement à prendre la forme de la litanie. C'est que Péguy a horreur des «sentiments tout faits». Son style au contraire retrace **la pensée qui se fait**. De là ces rebondissements et ces incessantes répétitions qui, en réalité, marquent chaque fois un approfondissement et acheminent le lecteur vers un acte d'abandon et d'adoration.

Mauriac

341 L'homme

Né à Bordeaux en 1885, **François Mauriac** devient célèbre en 1922 par son roman «Le baiser au lèpreux». Il obtient le Grand prix du Roman en 1926, entre à l'Académie en 1933 et reçoit le prix Nobel de littérature en 1952.

Deux faits surtout ont eu une répercussion décisive dans sa vie et dans son œuvre.

Son éducation d'abord. La vie intérieure lui est présentée comme une exigence toute négative de pureté. L'enfant sensible en conçoit, d'une part, une horreur, presque une phobie du péché, et, d'autre part, un grand désir de perfection. La crise de l'adolescent n'en est que plus violente. Le jeune Mau-

riac éprouve avec une conscience aiguë *la lutte entre la chair et l'esprit* et cette lutte deviendra l'objet même de tous ses romans.

Le second fait est **la découverte de son entourage**. Il aperçoit autour de lui un christianisme austère et fidèle aux rites, mais sans épanouissement humain, confiné dans une égoïste médiocrité et dans un pharisaïsme bourgeois. Sa jeune âme se révolte et déclenche cette *passion de la sincérité* qui sera la dominante de sa vie et de son œuvre.

Ce milieu a définitivement marqué l'homme. La marque la plus essentielle est **son catholicisme**. Cette foi, Mauriac ne l'a pas choisie; il l'a trouvée dans son «héritage» et il ne s'en est pas accommodé facilement. En dépit de ses imperfections, cette foi est *authentique* et prend place au foyer même de l'œuvre de l'écrivain.

342 L'œuvre

Mauriac a tout naturellement transposé dans son œuvre le débat qui l'a déchiré.

Les romans analysent la lutte entre la chair et l'esprit. Les premiers, avant 1930, mettent surtout l'accent sur l'appel de la nature et se déroulent dans une atmosphère brûlante: *Le baiser au lépreux*, *Génitrix*, *Thérèse Desqueyroux*, *Destins*. Après 1930, la peinture de la passion reste encore le fond de l'œuvre, mais l'appel de la grâce se manifeste plus nettement: *Le nœud de vipères*, *Le mystère Frontenac*, *Les anges noirs*, *Les chemins de la mer*, *La pharisienne* (1941) et, après un long silence, *Galigai* (1952).

Aux romans, il faut ajouter toute la série des **essais critiques** et des **études** biographiques, autobiographiques et religieuses: *Le romancier et ses personnages*, *Souffrances et bonheur du chrétien*, *Dieu et Mammon*, *Asmodée*, le *Journal* et les articles du *Figaro*. C'est la passion de la sincérité qui dicte tous ces ouvrages à Mauriac. Il y pose les problèmes littéraires en termes de salut et d'apostolat.

343 Le Nœud de vipères (Analyse)

Peut-être le chef-d'œuvre de Mauriac, ce roman est une satire de la fausse honorabilité bourgeoise, où l'auteur donne la préférence à la sincérité dans le mal sur le pharisaïsme de la vertu. C'est l'autobiographie d'un vieil avare cruel, qui n'est même pas nommé et dont le cœur ressemble à un nid de vipères emmêlées: enfance égoïste et solitaire, jeunesse bourrelée de travail, de vices et de secrets remords, soutenue par l'orgueil et la haine, l'ambition et le mépris; le mariage fondé sur la fortune et l'ascension sociale; les désordres du foyer; l'amour des richesses enfin qui peu à peu a tout dévoré. Autour de lui, il découvre un autre nid de vipères: ses enfants et petits-enfants coalisés pour s'approprier la fortune. Le livre retrace quelques épisodes de cette lutte de chaque instant entre cet homme, seul et vieux, mais redoutable, et ses enfants, qui le craignent et le haïssent. Mais finalement de vieillard perd sa haine, se démunir de toutes ses richesses et recouvre peu à peu cette sérénité qu'avait étouffée sa triste vie.

344 La destinée de l'homme chez Mauriac

Tout au long de l'œuvre de Mauriac, on ne rencontre que des pécheurs, des créatures toujours dévorées par la passion charnelle, ballottées entre la Grâce et le péché, et qui finalement se laissent pénétrer par la Grâce.

Cette atmosphère et cette attitude ont valu à Mauriac d'être taxé d'auteur malsain et janséniste. Il n'est ni l'un ni l'autre.

Une métaphysique du péché

L'œuvre de Mauriac est une œuvre psychologique. Sa psychologie se rattache à une *théologie du péché*, considéré surtout comme «refus d'amour». Mauriac ne veut pas justifier le pécheur, mais il ne peut s'empêcher de déclarer que le péché est souvent **erreur**, plutôt que méchanceté: «c'est un goût qui se trompe de route». Aussi son antipathie va-t-elle vers ceux qui ont perdu l'amour par méchanceté ou par routine, vers les dévots qui se sont laissés prendre par le formalisme religieux. Au contraire, il a pour les autres, pour les pauvres pécheurs, une indulgence inouïe. Ils apparaissent même sous un certain jour de noblesse et sont peints avec sympathie.

C'est qu'au fond d'eux-mêmes, ces pécheurs nourrissent une **inquiétude**, une aspiration. Mauriac croit à la possibilité d'anoblissement d'une nature sans noblesse, car il n'existe pas d'abîme que la Miséricorde ne comble. «Seul, le désespoir est irrémédiable». Or, tout pécheurs qu'ils soient, les personnages mauriaciens ne sont pas des désespérés.

La nécessité de l'engagement

L'idée essentielle de Mauriac est la destruction de tous les faux dieux dressés par l'égoïsme et l'hypocrisie pharisienne. Qu'il se penche sur les années frémissantes de la jeunesse ou sur les drames secrets de la famille, il retrouve toujours la même blessure: une vie qui dément à chaque instant une foi traditionnelle et irréaliste. Lui aussi, il veut renverser toutes ces barricades d'honorabilité derrière lesquelles nous tentons d'organiser une pauvre quiétude. A la suite de Pascal, il veut **inquiéter** ces bourgeois installés dans leur christianisme. «Qu'avons-nous à faire d'une vie qui ne serait pas tragique?» leur répète-t-il.

Voilà pourquoi, dans tous ses romans, il s'est attaché à décrire ce monde du péché où l'homme découvrira enfin sa propre bassesse; et ce sera là **la voie du salut**, car il y verra qu'un chrétien ne saurait être un tiède: qui n'est pas à Dieu est à son ennemi. En fin de compte, «il ne s'agit pas pour

le chrétien de dresser des barrières et des garde-fous, ni de se fournir de béquilles», il ne s'agit pas de fuir le danger, mais il faut préférer Quelqu'un, c'est-à-dire aimer le Christ et s'attacher à sa personne.

C'est dans cette perspective de salut que l'on découvrira ce qu'il y a de viril dans l'œuvre de Mauriac: «Vivre dangereusement, formule chrétienne.»

345 L'art de Mauriac

L'art de Mauriac se distingue par son style délicat, son art classique et sa fine psychologie. Dans ses fictions, il semble transporter le lecteur en pleine réalité et le fait réfléchir sur sa propre destinée. Le roman mauriacien s'inscrit ainsi dans la lignée du meilleur roman français.

Bernanos

346 L'homme

Georges Bernanos est né à Paris en 1888. Il mène une vie difficile pour élever sa nombreuse famille. Ce n'est que vers la quarantaine qu'il vient à la littérature. Son tempérament fougueux le lance dans la politique et son activité de romancier se double de celle de polémiste. Il passe trois ans en Espagne pendant la guerre civile. Pendant toute la durée de la seconde guerre mondiale, il est au Brésil d'où il collabore à différentes feuilles de la Résistance. En 1945, il rentre en France. Puis il part pour Tunis où il tombe malade. Il meurt à Paris en 1948.

347 Le polémiste

L'œuvre polémique de Bernanos est assez considérable. Ce n'est pas la meilleure partie de son œuvre, mais c'est celle qui trouve généralement le plus d'audience en Allemagne.

Voici quelques titres: *La Grande Peur des Bien-pensants*: critique de la bourgeoisie chrétienne et libérale, qui refuse de s'engager à fond sur ses croyances. *Les Grands Cimetières sous la Lune*: virulente accusation de l'épiscopat espagnol et condamnation des crimes de la guerre civile. *La Lettre aux Anglais*: colère du patriote contre la politique française de collaboration pendant la seconde guerre mondiale. *La France contre les Robots*: protestation de l'esprit contre une civilisation mécanisée qui achève de tuer les hommes libres.

Dans tous ces ouvrages, Bernanos qui, par tempérament, est un violent déteste tout ce qui est médiocre et moyen. Il en veut surtout au pharisaïsme bourgeois qui prive

le christianisme de sa force pour en faire une morale vide. Il met son suprême espoir dans une résurrection massive du sens de l'honneur chrétien. En dernière analyse, il préfère un révolté qui se dresse même contre Dieu, à celui qui recourt à un compromis.

Bernanos soulève de nombreux problèmes très actuels et intéressants. Il y apporte des solutions intelligentes, mais parfois partiales et trop passionnées.

348 Le romancier

Les meilleurs romans de Bernanos sont les suivants: *Sous le Soleil de Satan* (1926); le *Journal d'un curé de campagne* (1936) dont Robert Bresson a tiré un film poignant; *La nouvelle histoire de Mouchette*; *Monsieur Ouine*; les *Dialogues des Carmélites*, scénario d'un film connu en allemand sous le titre «Die begnadete Angst».

349 Journal d'un curé de campagne (Analyse)

Le prêtre de Bernanos est l'homme qui a «accepté, une fois pour toutes, l'effrayante présence du divin dans sa pauvre vie»; il l'a acceptée, mais il ne cesse d'en trembler. Sa tâche est grande: s'il ne se donne tout entier, il ne donne rien; ce n'est pas assez de son propre salut, il lui faut sauver ceux qui lui furent confiés. Et il craint de ne pouvoir accomplir dignement cette tâche reçue de Dieu.

La forme du roman est bizarre. Il n'y a en somme pas d'intrigue romanesque proprement dite. On trouve simplement quelques faits d'une vie de paroisse assez ordinaire, avec un fait dominant: le drame qui ravage le château et en particulier la jeune Chantal, qui se trouve acculée au désespoir par manque d'effection de la part de ses parents. Mais ces faits eux-mêmes n'intéressent guère que par leurs causes et leurs répercussions dans l'âme du jeune curé. Voilà sans doute pourquoi il y a dans le roman des pages et des pages de soliloques ou plus exactement de colloques entre l'âme et son Dieu. Ces pages poignantes n'analysent rien moins que le drame même de notre salut, où la plus extrême misère au fond de l'abîme étreint la joie et l'espérance.

350 L'univers moral de Bernanos

Comme chez Mauriac, c'est de **psychologie religieuse** que sont faits les romans de Bernanos, mais la tension entre le Mal et la Grâce apparaît à un degré plus dramatique.

Le mystère du Mal. Tandis que chez Mauriac le pécheur est une âme faible qui s'égare, chez Bernanos le pécheur est **mauvais**, il a l'instinct du mal: «le mal est aimé pour lui-même et pour lui-même servi.» La lutte qui se joue dans l'âme n'est plus seulement une hésitation entre l'attrait des sens et l'exigence de la pureté, mais une lutte acharnée et presque physique entre **le désir de sainteté et la puissance du démon**. L'univers moral de Bernanos oscille entre les extrêmes. Il n'y a pas de milieu: ou plénitude dans la sainteté, ou plongée dans la perdition.

Cela explique que **le prêtre** tienne tant de place dans l'œuvre de Bernanos. Par vocation, le prêtre est appelé à la sainteté, et il est en même temps l'instrument de la grâce. A double titre donc Satan s'acharne contre lui. En se déroulant dans l'âme d'un prêtre, la bataille spirituelle du bien et du mal gagne en intensité et l'on comprend mieux qu'il n'y ait que deux issues: le désespoir ou la sainteté.

Théologie de la Croix. Celui qui choisit la sainteté choisit de suivre le Christ sur le chemin du Calvaire et s'expose aux attaques perfides de Satan. Aussi chez Bernanos est-ce toujours à travers **les humiliations et les défaites de la nature** que l'homme conquiert la perfection surnaturelle. Il abaisse la nature jusqu'à l'épouvante et l'horreur, presque jusqu'au désespoir, pour montrer avec plus d'éclat la puissance de **la Grâce**, qui seule relève la créature misérable.

«Christianisme du Vendredi Saint», dit Pierre-Henri Simon, où il ne reste au saint qu'une consolation et certitude: c'est de se savoir avec le Christ, «compagnon de la sainte agonie». «Qu'est-ce que cela fait? déclare le curé d'Ambricourt à la fin du *Journal d'un Curé de campagne*. Tout est grâce.»

351 L'originalité de Bernanos

Au catholicisme sombre de Bernanos, il est possible de préférer celui plus ouvert, plus généreux et sans doute plus vrai d'un saint François de Sales ou même d'un Claudel. Mais en pleine période existentialiste, il revient à Bernanos de porter le vrai diagnostic du mal qui tourmente le monde moderne et l'accule au désespoir. Tout, autour de nous, dit le désarroi de notre humanité, mais ce désarroi n'est pas l'effet d'une absurde condition humaine: il est la marque d'une lutte toujours recommencée entre Dieu œuvrant dans le monde et Satan mutilant cette œuvre.

Si, au point de vue artistique, l'œuvre de Bernanos donne rarement l'impression d'harmonie achevée d'une œuvre classique, elle reste, au point de vue spirituel, une œuvre qui bouleverse le lecteur et le jette dans les problèmes fondamentaux de la vie.

Humanisme laïc

352 Réalisations diverses

L'humanisme laïc domine la pensée et la littérature modernes. Il se porte avec ferveur sur l'homme et le considère comme seul centre d'intérêt du monde: d'où le terme d'**anthropocentrisme**.

Les écrivains qui professent cet humanisme laïc sont innombrables et il ne s'agit ici que de mentionner les plus importants. Ils ont une préoccupation commune: ils veulent sauver l'homme, mais sans le secours à une autre foi qu'en lui-même. Ils ne sont pas nécessairement exempts d'attaches chrétiennes; quelques-uns même approchent le christianisme de très près; mais, en principe, ils refusent tout *credo* d'essence religieuse. Ils prennent alors appui sur un idéal soit **politique**, soit **esthétique**, soit **humanitaire**. Très souvent aussi, dans une même œuvre, les différentes tendances se nuancent, s'entremêlent ou se succèdent et, surtout pour les écrivains encore vivants, il est difficile de faire un classement définitif.

Idéal politique ou national

353 Maurice Barrès (1882—1923). Après avoir célébré non sans cynisme le «culte du moi», Barrès passe à l'action et exalte le sentiment national.

354 Charles Maurras (1868—1952). Critique littéraire, Maurras s'est vite orienté vers la politique. Il fonde et dirige *l'Action Française*, organe du mouvement néo-monarchiste, et il s'y montre polémiste brillant et violent.

355 La guerre de 1914 produit quelques romans justement populaires, entre autres *le Feu* (1916) d'**Henri Barbusse** et *les Croix de bois* (1919) de **Roland Dorgèlès**.

356 La seconde guerre mondiale (1939—1945) donne naissance à toute une littérature de la **Résistance**. Elle a surtout un caractère de documentaire et de reportage.

357 On trouve ici quelques-uns de meilleurs écrivains surréalistes, en particulier **Louis Aragon**, l'enfant terrible du surréalisme, devenu en 1940 le résistant François la Colère. Touché au cœur par le malheur de sa patrie, Aragon a embouché son clairon et, sans répit, il a sonné la diane, ameuté la haine, bercé la souffrance. Certains poèmes de *la Diane française* et la finale du *Musée Grévin* comptent parmi les plus beaux hymnes à la France qui aient jamais été écrits.

358 Il faut signaler aussi dans la littérature résistante *le Silence de la mer* de **Vercors**, une brève et sobre nouvelle sur la tragédie de l'occupation, un petit chef-d'œuvre qui s'élève à la perfection d'une œuvre classique.

Idéal esthétique

359 Un certain idéal esthétique se retrouve naturellement dans toutes les œuvres littéraires, car c'est à ce titre, en partie du moins, qu'elles entrent dans la littérature.

Il est cependant un grand nombre d'écrivains, des poètes surtout et quelques romanciers, qui se réfèrent à cet **idéal esthétique** comme but propre, parfois même comme but unique de leur art.

Cet idéal esthétique toutefois est atteint par **des voies fort diverses**, soit que l'art, comme au temps du romantisme, s'engage dans une sorte de poésie intime ou évolue vers l'art pour l'art, soit qu'il se fasse l'expression d'une révolte fondamentale ou s'élabore à travers les analyses psychologiques.

360 a) L'art au service de la vie

Conscients de leurs dons et de leurs talents particuliers, certains écrivains ne font que prêter leur voix aux hommes et aux choses pour **traduire en beauté** la vie de l'univers. Aussi, tout en poursuivant leur but esthétique, ils font un effort vers la simplicité et cherchent à établir un contact avec le public.

Représentants

361 Henri de Régnier (1864—1936) fait de la poésie l'expression même de la condition humaine.

362 Paul Fort (né en 1872) dit avec des accents populaires originaux et variés tous les aspects de la vie et de la nature.

363 Anna de Noailles (1876—1933). La comtesse de Noailles, qui passait régulièrement l'été au bord du Léman, à Amphion, chante successivement la joie de vivre et l'angoisse de la mort.

364 Jules Supervielle (né en 1884). Sa poésie pleine de vie replace tous les spectacles familiers au sein de la nature.

365 Mme Colette (née en 1873) est une romancière. Dégue de l'humanité, Mme Colette se passionne pour la nature et pour le monde des animaux, et elle se réfugie dans l'art qui seul rend à la vie sa pureté.

366 b) L'art autonome

D'autres écrivains, plus soucieux des **valeurs purement esthétiques**, continuent une sorte de tradition aristocratique, selon laquelle il est de bon ton que le poète s'élève au-dessus de la foule, s'en écarte même, tantôt par souci de pureté comme chez Valéry, tantôt par délicieuse fantaisie comme avec Giraudoux ou Cocteau.

367 Paul Valéry

Paul Valéry (1871—1945) est à la fois philosophe et poète. Parti du symbolisme, il oriente la poésie dans une voie tout intellectuelle qui aboutit à la *poésie pure*.

1. L'aventure intellectuelle. Valéry est l'homme qui se détache du monde, extérieur et intérieur, pour le comprendre et le juger objectivement par la seule force de l'intelligence. Ayant ainsi écarté toutes les influences étrangères, l'homme affirme son essence et la plus haute forme possible de lui-même dans *l'acte de créer*. La création artistique nous tire de tout ce que notre nature a d'incohérent pour nous élever à une sorte de sur-nature.

2. La poésie pure. Les préoccupations intellectuelles de l'écrivain expliquent sa poétique.

a) Elle comporte, en particulier, une grande *méfiance à l'égard de l'inspiration*. Quand l'inspiration se manifeste, surtout sous la forme de sensations vives, l'intelligence du poète s'en empare et lui impose un ordre et un rythme choisis. Valéry va même jusqu'à préférer une œuvre médiocre, construite et écrite en pleine lucidité, à une œuvre géniale, conçue dans les transes.

b) C'est que, pour Valéry, la poésie est un jeu intellectuel, un «*exercice*», dont l'intérêt est de surmonter la difficulté par une technique raffinée et par une versification rigoureuse.

c) Enfin, pour Valéry, *l'idée et le sens* d'un poème *n'ont aucune importance*. Il construit en choisissant et en alliant les mots selon une exigence purement esthétique. Il en résulte une infinité de sens possibles, abandonnés à l'interprétation du lecteur.

Cette poésie, pure création intellectuelle, détachée de tout objet et libre de toute contrainte, est ce que Valéry appelle la **poésie pure**.

Parfaite au point de vue de la forme, cette poésie a tendance à devenir quelque chose d'abstrait, de froid et souvent d'obscur. Valéry remédie en partie à ce danger en gonflant sa poésie d'images concrètes et sensuelles. Mais ce qu'il n'arrive pas à établir, c'est un contact avec la vie et avec les problèmes de la vie. En voulant déifier l'intelligence, il a tué l'esprit.

Autres représentants

368 Jean Moréas (1856—1910) élève la poésie à une perfection presque classique.

369 Francis Carco (né en 1886) appartient, après Baudelaire et Verlaine, au groupe des poètes parisiens. Epris des rumeurs de la ville, Carco évoque la poésie de la nuit, de la pluie, des existences absurdes et dangereuses, l'envoûtement de Paris. Rimeur et rythmicien subtil, son art garde une certaine note de romantisme plaintif où l'exotisme se mêle au merveilleux, non sans une nuance d'humour, de désenchantement.

370 Guillaume Apollinaire (1880—1918) représente le cubisme en littérature. Dans son œuvre, faite de grandes beautés et de gamineries, il cherche à innover: il crée le poème-conversation; il supprime la ponctuation; enfin il tente d'un lyrisme visuel par la disposition typographique. En matière de technique verbale, Apollinaire a peut-être tout inventé de ce qui séduit les amateurs de poésie moderne.

371 Max Jacob (1876—1944). Connu comme délicieux fantaisiste, il reste humoriste jusque dans le mysticisme.

372 Léon-Paul Fargue (1878—1947) est un artisan du verbe pour qui la poésie est *un état*, qui vit «en poésie» comme certains «en religion». Il saisit par l'art tout instant qui passe, princier ou misérable; il s'émeut et s'amuse du quotidien, des «toutes petites choses», de ce minuscule qui implique tout, qui reflète le plus brillant et le plus sombre de la vie universelle. Semblable à un voyageur dans les «espaces imaginaires», il recrée un monde de rêve et de souvenir.

373 Jean Giraudoux (1882—1944). Il semble, à considérer les romans enchanteurs de Giraudoux, *le Choix des Elues* par exemple, qu'on y doive trouver le comble de l'artificiel dans l'art. Nul auteur n'a inventé des personnages si arbitraires, des situations si purement fantaisistes, ni ne s'est servi d'images si particulières, d'un style aussi rare. Tout cela fatiguerait, si Giraudoux n'y avait ajouté le scintillement des **images**. Là se marque le génie propre de cet esprit singulier. Il voit, semble-t-il, plus qu'il ne pense, et sa vision est une pensée. Il a des façons détournées de dire les choses plus claires que les comparaisons. Il atteint, par la bizarrerie, le fond des vérités communes, et il approche en se jouant les problèmes les plus graves. Plus encore que par le roman, cet art subtil s'est imposé par le **théâtre**. En empruntant les données de ses œuvres dramatiques à la mythologie (*Ampitryon 38*, *Electre*) ou à la Bible (*Judith*, *Sodome et Gomorrhe*) ou même aux temps modernes (*la Folle de Chaillot*), Giraudoux a donné au théâtre moderne ce qui lui manquait depuis longtemps: un répertoire durable.

374 Jean Cocteau (né en 1892), Cocteau s'exprime par la poésie, par le théâtre, par le dessin et par le film. Une existence humaine lui paraît remplie lorsqu'elle a la forme d'une œuvre d'art.

375 c) L'art, expression de la révolte

La première guerre mondiale a créé en Europe une situation sociale et politique exceptionnelle. A l'Armistice, il y avait bien théoriquement deux camps: celui des vainqueurs et celui des vaincus. Pratiquement, il n'y avait

que des malheureux qui vivaient dans un dénuement total et assistaient à la faillite d'une civilisation désireuse de reprendre ses anciennes positions. Cela explique avec quelle joie dionysiaque un groupe de jeunes gens, sortis dégoûtés de la guerre, constituent un parti de protestation et de révolte. Sous le nom de **dadaïsme**, leur révolte est d'abord négation, volonté de désorganisation. Elle devient ensuite et progressivement, avec le **surréalisme**, une tentative de reconstruction, un projet de *révolution par l'art*.

Le surréalisme

376 Le surréalisme pendant l'entre-deux-guerres

Le surréalisme se situe entre 1920/24 et 1939. Il ne doit pas être considéré seulement comme une école littéraire et artistique. A son origine, il est plutôt **un mouvement d'idées**, une tentative originale pour renouveler de fond en comble les perspectives dans lesquelles considérer l'homme et l'univers, Continuant le dadaïsme et reprenant à son actif les ambitions inassouvies de Rimbaud, il s'affirme par *la révolte métaphysique* contre l'imparfaite condition humaine et par le recours aux révélations de *l'inconscient*.

Les principaux représentants du surréalisme sont **André Breton** (né en 1896), dont l'œuvre est surtout doctrinale et polémique; **Paul Eluard** (1895—1952) qui, dans ses poésies lyriques, chante la paix, la certitude profonde et la réconciliation avec la vie qui résultent de l'amour; **Louis Aragon** (né en 1897), successivement héraut le plus étincelant du surréalisme, poète national des années 1940 et écrivain communiste dénonçant dans ses romans la corruption de la bourgeoisie.

377 L'esprit surréaliste

Le surréalisme est avant tout une vaste «entreprise de démolition», construite sur **un refus systématique** de toutes les notions traditionnelles d'honneur et de patrie, d'ordre et de discipline, de famille, de morale et de religion, d'art enfin et de littérature.

A ses débuts, le surréalisme prend volontiers un aspect tapageur et volontairement scandaleux. Par la suite, s'il se fait moins chahuteur, il devient plus violent et poursuit un but plus précis : *opérer une révolution dans les esprits*.

Bientôt les surréalistes constatent que la révolution sur le plan de l'esprit est impossible sans révolution **sociale** et même sans une sorte de collaboration **politique**. Ils se rapprochent alors du *communisme révolutionnaire* et adhèrent au parti. Quelques-uns même s'engagent à fond dans l'action politique, par exemple Aragon.

D'autres, voyant de plus en plus clairement que le communisme empêche toute révolution de l'esprit, se détachent du parti et se retranchent plus ou moins dans l'activité littéraire.

378 La méthode surréaliste

a) Le surréalisme n'a jamais voulu être un mouvement littéraire proprement dit. Il se présente d'abord comme **une méthode** et, précise Aragon, une méthode *à la portée de tous*. La poésie est envisagée comme une série continue d'exercices, comparables à ceux des mystiques, et par lesquels la grâce poétique peut être «obtenue». On y parviendra en provoquant, par tous les moyens possibles, des états de conscience où, soustraits à la logique, l'esprit dépasse le réel et le visible, scrute les profondeurs ignorées de l'inconscient et rejoint une réalité supérieure, la **surréalité** (d'où le nom de *surréalisme*).

b) Parmi ces moyens il faut nommer la toute-puissance du **rêve**, l'abandon au **sommeil hypnotique** et surtout l'**écriture automatique**, qui consiste à rendre aussi exactement que possible la pensée parlée, sans aucun contrôle ni de la raison, ni de l'esthétique, ni de la morale.

c) Il ne s'agit pourtant pas d'un abandon total au rêve, mais d'une conquête du rêve, que l'on tentera de rendre utilisable pour la conscience. Appliquer **le rêve, lui aussi** (et non pas lui seul), à «la résolution des questions fondamentales de la vie», tel est le propos des surréalistes.

d) Puis en continuant dans cette voie de connaissance spontanée et irrationnelle, les surréalistes se créent un monde accordé à leurs désirs, **un mythe**, et ils orientent leur vie et leur art d'après cette création imaginaire. Au vœu d'évasion dans une vie surnaturelle, à cette «volonté inopérante», ils opposent ainsi une **volonté pratique** «de transformation des causes profondes du dégoût de l'homme, et de bouleversement général des rapports sociaux».

379 Le surréalisme depuis la guerre

La seconde guerre mondiale retrempe les surréalistes dans une réalité plus concrète et ils s'engagent tous dans la **Résistance**, dont ils deviennent les meilleurs écrivains.

Mais à la suite des événements politiques, les membres du groupe se dispersent. Le surréalisme trouve une vie nouvelle **en Amérique**, autour d'André Breton. En France, s'il n'est pas mort, il n'a plus guère de cohésion en tant que mouvement. Il reste cependant quelques artistes isolés, plus ou moins fidèles à l'orthodoxie surréaliste, plus ou moins inféodés au parti communiste. Citons en particulier les écrits de René Char et de Jacques Prévert, où s'affirment également la maîtrise du langage et la volonté, révolutionnaire.

380 Jacques Prévert s'est fait connaître d'abord par les dialogues qu'il a rédigés pour les films tragiques de Marcel Carné. Puis il a obtenu un immense succès avec son livre intitulé *Paroles*, où, avec une verve insolente et «une espèce de splendeur satanique», il massacre la société contemporaine et clame son espoir en la révolution montante. Prévert a créé les chefs-d'œuvre authentiques du calembour et du lapsus. Il accumule pêle-mêle, allégrement, les homonymes, les mots ronflants, les cocasseries, les formules stéréotypées, et de ce «collage» de morceaux burlesques naissent tantôt une injure, tantôt une vision de fraîcheur, qui égaient la banalité quotidienne.

381 René Char (né en 1907) est un poète d'une difficulté presque décourageante. Attribuant à la poésie une sorte de valeur métaphysique, il pense qu'elle est capable de redonner au monde forme et beauté et, par là, de délivrer l'homme de la fatalité du monde absurde. C'est en ce sens que René Char peut être considéré comme le poète de l'existentialisme.

d) L'art, aboutissement de l'aventure morale ou psychologique

Enfin, à travers l'aventure morale ou psychologique, c'est encore à l'idéal purement esthétique qu'aboutissent certains romanciers, dont les plus célèbres sont Proust et Gide.

382 Alain-Fournier (1886—1914) a écrit un très beau roman: *le Grand Meaulnes*, qui exprime le refus d'une existence médiocre et la recherche infatigable d'un bonheur supérieur.

383 Marcel Proust (1871—1922) est l'auteur d'une suite de romans auxquels il a donné le titre général: *A la recherche du temps perdu*.

L'idée centrale de Proust est la suivante: Dans tout homme, il y a deux êtres: un *moi superficiel* et changeant, et un *moi profond*, qui seul mérite d'être considéré.

Son œuvre est l'analyse psychologique de ces deux «moi». Le moi superficiel, c'est le monde des sensations qui passent et qui changent, le monde de l'amour qui lui aussi se transforme et n'est jamais heureux. Dans la vie de l'homme, tout s'en va; à chaque instant de notre durée, il y a une partie de nous-mêmes qui tombe dans le néant: temps perdu, c'est-à-dire temps écoulé et oublié.

Cependant, tous ces instants vécus existent dans l'inconscient. Par l'art, l'homme peut les faire revivre, retrouver le temps perdu et se recréer une personnalité.

L'art est ainsi le seul recours contre la mort et la seule morale. Morale singulière, qui affranchit l'homme de l'ordre du temps et qui, en fonction de l'art, permet et justifie tous les désordres.

Gide

384 Sa vie

André Gide est né à Paris en 1869, dans une famille de la haute bourgeoisie protestante. Depuis l'âge de dix-neuf ans, où il publie *les Cahiers d'André Walter*, Gide passe sa vie à écrire. En plus de ses nombreux livres, il fait la critique littéraire au *Mercure de France* et plus tard au *Figaro littéraire*. Il voyage beaucoup, attiré pour de longs séjours sous le soleil africain et, pendant les vacances, vers la Suisse ou le Midi de la France.

En 1932, il se rallie au communisme et consacre la plus grande partie de son activité au parti. Il se rend alors en U. R. S. S., en rentre déçu et quitte le parti.

En 1942, l'occupation allemande le chasse en Tunisie d'où il ne revient qu'à la Libération. Il obtient de prix Nobel de littérature en 1947. Les semaines qui précèdent sa mort, il les vit devant la caméra. Le 13 février 1951, son *Journal*, commencé en 1889, est interrompu par la maladie. Gide meurt à Paris, six jours plus tard.

385 Son œuvre et son évolution spirituelle

L'itinéraire spirituel de Gide semble se dérouler en trois étapes, qui marquent la victoire progressive de l'homme sur Dieu.

1. Panthéisme religieux

a) **Tentative de libération.** Gide a reçu une bonne formation religieuse protestante. Comme Mauriac, il a été tourmenté en lui-même par un dualisme entre la chair et l'esprit. Mais il n'aime pas la lutte. Pour des raisons morales et par esprit d'indépendance, il se délivre du Dieu chrétien et se rattache à l'idée d'un **Dieu épars dans la nature**. «Où que tu ailles, tu ne peux rencontrer que Dieu.» Il peut alors se jeter éperdument dans les plaisirs: «J'ai nommé Dieu tout ce que j'aime.» Ce panthéisme religieux s'affirme ouvertement dans les *Nourritures Terrestres* (1897)..

b) **Inquiétude morale.** Cette conception panthéiste domine l'œuvre de Gide jusqu'en 1918. Elle ne va pas cependant sans quelques regrets, qui expliquent la nature assez différente des ouvrages de cette période: *L'Immoraliste*, *le Retour de l'Enfant prodigue*, *la Porte étroite*, *les Caves du Vatican*. Gide n'a pas encore réussi à faire mourir complètement le Dieu chrétien de la Bible; il n'a pas encore fermé l'oreille aux prières de sa femme qui tente de «sauver son âme», ni étouffé définitivement les appels de ses amis, de Jammes et de Claudel en particulier.

c) **Rupture définitive.** En 1914, la guerre apporte à Gide une secousse profonde. Il semble un temps revenir vers le christianisme. Mais peu après il entreprend *Numquid et Tu?*, ouvrage qui marque un dernier arrêt dans la crise religieuse de Gide et hâte le pas décisif. «Quoi! pour un peu de plaisir, vais-je nier la mort et la miséricorde du Christ?» A quoi succède ce cri: «Seigneur... le vrai, c'est que, cette chair que

je hais, je l'aime encore plus que vous-même.» En définitive, Gide choisit de parier contre Dieu. Désormais, tout son effort va tendre à se dégager du christianisme.

2. Dualisme intellectuel

Dès que Gide a eu donné son congé au Dieu chrétien, son conflit intérieur change de nature. Il hésite alors entre deux idées de Dieu: **un dieu panthéiste**, immanent aux forces matérielles de la nature et de la vie; **un dieu rationnel**, immanent à l'esprit épars dans le monde et se réalisant dans l'homme.

Ce dualisme lui permet de justifier d'une part des œuvres d'une sensualité dévoyée, d'autre part des études de psychologie, au nombre desquelles il faut signaler *La Symphonie pastorale*, *les Faux-Monnayeurs* et la remarquable étude sur *Dostoïewski*.

3. Déification de l'homme

Vielli, Gide semble retrouver une certaine sérénité, mais une sérénité qui fait frémir. Le dieu panthéiste s'efface. Il ne reste plus que le dieu rationnel, créé par l'homme, remplacé par l'homme: «Dieu n'est plus qu'en vertu de l'homme».

Ainsi Gide achève son itinéraire spirituel en tentant de faire de l'homme un véritable dieu. A une morale axée sur Dieu, il substitue une religion axée sur l'homme et son christianisme aboutit en définitive à une véritable **déchristianisation**. C'est dans cette perspective qu'il faut interpréter la décision du Saint-Office par laquelle, en date du 31 mai 1952, les œuvres de Gide ont été mises à l'Index.

386 Quelques idées fondamentales de la pensée de Gide

a) Primat donné à l'expérience vivante

Dès qu'il a découvert la réalité de l'univers sensible, Gide veut recueillir en lui *toutes les sensations*. «Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux, je veux que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile.»

Et cette expérience vivante, Gide la veut multiple: il faut goûter à tous les fruits et *tout expérimenter soi-même*. «Tout ce que j'ai rencontré de rire sur les lèvres, j'ai voulu l'embrasser; de sang sur les joues, de larmes dans les yeux, j'ai voulu le boire; mordre à la pulpe de tous les fruits que vers moi penchèrent des branches.»

b) Refus de toute contrainte morale

Gide prêche la suppression de toute contrainte et réclame, pour l'homme, le droit de *donner libre cours à tous ses désirs*. «Il faut agir sans juger si l'action est bonne ou mauvaise; aimer sans s'inquiéter si c'est le bien ou le mal.»

De là à *saper les lois les plus sacrées*, il n'y a qu'un pas, et Gide n'a pas manqué de le faire. Il dégrade la famille et le mariage en s'appuyant sur *l'Evangile qu'il falsifie*. C'est là le procédé le plus grave de Gide: il a inlassablement repris toutes les notions évangéliques et chrétiennes pour en truquer le sens; à tel point que ses livres apparemment les plus chrétiens sont les plus secrètement blasphématoires.

c) Refus d'engagement

Gide enfin tient à une *absence d'attachement* à l'égard de quoi que ce soit. Il lui est ainsi possible de tout accueillir: «Heureux qui ne s'attache à rien . . . Chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers disponibles.» Voilà pourquoi il refuse toujours de se prononcer, de s'engager, de s'enfermer dans une attitude. «La nécessité de l'option me fut toujours intolérable; choisir m'apparaissait non tant élire que repousser ce que je n'étais point.»

Il faut sans doute trouver ici l'une des raisons du déclin de l'influence de Gide, car ce refus systématique à s'engager heurte les exigences des jeunes gens d'aujourd'hui.

387 L'écrivain et le styliste

Les réserves faites à propos de la pensée de Gide ne sauraient affaiblir le charme de son style. Par sa forme littéraire pure et concise, Gide est très proche du **classicisme**. «L'art est toujours le résultat d'une contrainte, écrit-il; notre littérature n'a jamais été plus française que lorsqu'elle était plus policée.»

Idéal humanitaire

388 L'idéal humanitaire est très nuancé. Le plus souvent, il a un **caractère social** et s'applique à un milieu ouvrier, bourgeois ou paysan. Parfois, d'une manière plus générale, il englobe les milieux les plus divers et en dégage un simple idéal d'**honnêteté**. D'autres fois enfin, s'attachant aux côtés les plus nobles de l'homme, il célèbre la grandeur de l'**héroïsme**.

389 **Emile Verhaeren** (1855—1916) se fait le chantre de la vie moderne, ouvrière, industrielle et citadine. Il célèbre l'audace prométhéenne et la force domnatrice de l'homme.

390 **Maxence Van der Meersch** (1907—1951). Dans le cadre de sa Flandre natale, Van der Meersch fait revivre le spectacle du labeur ouvrier. Il sent cruellement la présence de la souffrance physique, morale, sociale, on pourrait dire économique, tellement les conditions matérielles et les servitudes du milieu pèsent sur ses personnages. Aussi y a-t-il de la révolte dans l'œuvre de Van der Meersch. Il fustige, de son ton direct, réaliste et impitoyable, les abus de la société envers le prolétariat impuissant. Pourtant, il ne se dresse pas devant la société moderne à la manière du désespéré ou de l'anarchiste. Il croit au contraire au pouvoir salulaire de la souffrance et il annonce que la rédemption est possible par la charité.

Son œuvre débouche sur Dieu, et on lira avec intérêt ses meilleurs romans: *Quand les sirènes se taisent*, *Pêcheurs d'hommes*, *La Fille pauvre*, *Corps et âmes*.

391 **Romain Rolland** (1866—1945). Son but est d'établir «l'union fraternelle entre les hommes». Il s'y applique d'abord dans son roman *Jean-Christophe* (12 vol.), où il raconte la vie d'un musicien allemand. Son idéal, c'est l'amalgame en une humanité des bons côtés de l'esprit français et de l'esprit allemand. Pendant la guerre de 1914, il passe de la théorie à la pratique: il se met au service de la Croix-Rouge (à Genève) et s'efforce de préparer un terrain d'entente entre la France et l'Allemagne (Prix Nobel de littérature 1916). Enfin depuis 1920, dans le même esprit de fraternité universelle, il salue avec enthousiasme la révolution soviétique et s'en fait l'ardent défenseur. Mais les divisions sociales ne sont pas les seules. Il faut encore rapprocher dans une même confiance en l'Esprit ceux que séparent les croyances religieuses. Et jusqu'à sa mort, Romain Rolland continue de prêcher la fraternité, tantôt sur le plan moral et religieux, tantôt sur le plan politique ou esthétique.

392 **Roger Martin du Gard** (né en 1881) fait dans un roman justement célèbre *les Thibault* (11 vol.) l'histoire de la bourgeoisie française.

393 **André Maurois** (né en 1885) est «le romancier bourgeois du mariage et de la famille». Agnostique bienveillant, Maurois est incapable de parvenir à un absolu.

394 **Jules Romains** (né en 1885). Son roman *les Hommes de bonne volonté* est une présentation simultanée de différents milieux et englobe la totalité de la vie moderne. La vision est centrée sur les groupes, non sur l'individu, et la composition est très proche de celle d'un film. La renommée de Jules Romains a été consacrée par sa comédie: *Knock ou le Triomphe de la Médecine*, qui a valu à son auteur le titre de Molière moderne.

Duhamel

395 L'homme

Georges Duhamel est né à Paris en 1884. Jusqu'en 1920, il mène de front ses travaux de médecin-biologiste et sa carrière littéraire. Après la guerre, il se consacre entièrement à la littérature, exploitant sa formation médicale au bénéfice de l'humanisme.

Par ses romans et ses études critiques, il se place au premier rang des écrivains de sa génération. Pendant la seconde guerre mondiale, il sera, avec et même avant Péguy, l'auteur contemporain le plus universellement sympathique.

Membre de plusieurs académies, Duhamel se fait surtout le défenseur de l'honnêteté et de la culture françaises.

396 L'œuvre

Duhamel a débuté par des œuvres **poétiques et théâtrales**. C'est la guerre qui a épanoui son talent d'écrivain.

Au contact de la souffrance des autres, il écrit des **essais**: *la Vie des Martyrs* et *Civilisation*. Il y exprime de la façon la plus simple et la plus vraie l'angoisse des hommes pris dans l'étau de la guerre. En contre-partie, dans *Possession du monde*, il exhorte à la conquête du bonheur, qui consiste non dans la jouissance matérielle des choses, mais dans la sauvegarde et la possession des trésors spirituels. Plus tard, Duhamel écrit encore d'autres essais, où il prend position sur la civilisation mécanique du XX^e siècle: *Scènes de la Vie future*, *l'Humaniste* et *l'Automate*, *Fables de mon jardin*.

Parmi ses **romans**, il faut citer ses deux œuvres maîtresses: *Vie et aventures de Salvin* (5 vol.), roman de la détresse humaine d'un individu qui cherche la perfection spirituelle en dehors d'une foi religieuse. *Chronique des Pasquier* (10 vol), roman consacré à la vie d'une famille. Duhamel y fait vivre des âmes aux prises avec le drame de la vie et avec leur mystère intérieur. Il faut ajouter *le Voyage de Patrice Périot* (1950); ce roman, un des plus parfaits de Duhamel, situe l'écrivain par rapport à la recherche religieuse.

397 L'humanisme du cœur

a) Duhamel considère l'humanité d'un œil clairvoyant. Il ne se dissimule aucune misère, n'épargne aucune médiocrité. Mais il garde envers ses personnages un don poignant de sympathie, de pitié, d'amitié. Il éprouve le besoin de **communier** dans l'espoir et la souffrance des hommes.

b) A la civilisation scientifique et industrielle, basée sur l'intelligence, il veut substituer **la civilisation morale**, «le règne du cœur», seul capable de sauver l'humanité. «Si la civilisation n'est pas dans le cœur de l'homme, eh bien! elle n'est nulle part.»

Aussi s'agit-il d'abord de sauvegarder la véritable culture, qui est *intellectuelle et morale*: exercice de l'esprit orienté vers une connaissance plus parfaite de l'homme en soi et dans les autres.

Duhamel pense, en effet, que la culture est essentiellement **réflexion**, et qu'ainsi elle peut contribuer à guérir le grand mal de l'homme moderne, qui est la *«décadence de l'attention»*. C'est pourquoi le **livre** lui apparaît comme un instrument intellectuel indispensable, très supérieur à la *radio* ou au *cinéma*. Le livre exige la constante collaboration du lecteur; il se prête à toutes les hésitations, à tous les retours de sa pensée. La radio et le cinéma, au contraire, laissent la conscience s'imprégner passivement d'images sonores ou visuelles, dont le flux avance d'un mouvement fatal, sans reprise possible. Si donc ils favorisent l'expansion d'une certaine culture, ils menacent de supprimer la réflexion; tel est leur danger.

Duhamel n'en veut pas au progrès ni à la technique en soi, mais il craint de voir les hommes s'en servir pour leur avilissement. Toute moderne qu'elle soit, la culture doit aider l'homme à gouverner la vie, lui offrir une leçon de sagesse.

c) C'est ce qui se dégage des romans de Duhamel où, sans que l'auteur donne jamais l'impression de réciter de la philosophie, les personnages ne cessent de nous intéresser à leurs **recherches morales** et à leur **inquiétude métaphysique**.

d) Et pourtant, toutes les voies par lesquelles les héros de Duhamel cherchent à se sauver: l'amitié, l'amour, l'action, l'extase musicale ou l'activité scientifique, aboutissent toujours à **l'échec**. Il y aurait encore le refuge en Dieu, mais Duhamel n'a pas la foi et ne désire pas l'avoir. Dans l'absurdité du monde, il lui suffit de mettre un peu d'ordre, de justice et de beauté. Cette perspective lui rend **le courage** nécessaire pour, après chaque échec, repartir vers une nouvelle conquête.

La solution à laquelle Duhamel aboutit est semblable à celle de Gide: **humanisme pur**. L'homme se sauve *lui-même*, par sa bonne volonté et sa raison bien conduite, dans les limites acceptées de sa condition naturelle. En définitive, si élevé que soit le niveau de perfection morale de son œuvre, Duhamel apprend aux natures d'élite à se passer noblement de Dieu.

398 L'art de Duhamel

Duhamel prend place dans la meilleure tradition **classique**. Classique, il l'est par son culte de la raison et de l'universel, par sa recherche confiante à la fois et inquiète d'un humanisme durable, par son art précis, concis, soumis aux règles et aux lois du langage. Mais en même temps, il reste en contact avec la vie moderne et il prouve qu'il est possible d'établir un diagnostic concret des misères de notre temps tout en gardant un ton de retenue et de gravité.

Ramuz

399 L'homme

Charles-Ferdinand Ramuz est né en 1878, à Lausanne, mais il avait des attaches terriennes profondes à Cully, dans le canton de Vaud. Après une bonne formation classique, il part, en 1902, pour Paris, où il passe douze années qui l'ont profondément marqué. Non pas, comme on pourrait le croire, en le détachant de sa province, mais au contraire en l'y enracinant davantage. «Paris m'a fait vaudois, en me rendant ma liberté et en me donnant le moyen de m'en servir.» C'est à Paris qu'il publie ses premiers livres.

En 1914, Ramuz revient dans son pays de Vaud et établit son foyer au bord du Léman. Sa biographie se confond alors avec les courbes de son œuvre faite de romans, d'essais et de mémoires.

Quand éclate la seconde guerre mondiale, Ramuz est au faite de la gloire, mais déjà miné par la maladie. Il meurt à Lausanne en 1947.

400 L'œuvre

Les romans

Les premiers romans de Ramuz sont construits autour d'une histoire qui pourrait être un fait divers: *Aline*, l'histoire d'une jeune fille abandonnée par son amant; *Jean-Luc persécuté*, un cas de folie; *Aimé Pache, peintre vaudois*, une autobiographie à peine romancée.

En 1917, Ramuz inaugure le cycle des grands romans où il se montre préoccupé jusqu'à l'angoisse des mystères de la nature et surtout de la mort. *Le règne de l'esprit malin*: le diable en personne vient s'installer dans un village et fait proliférer le mal. *La guérison des maladies*: ce roman s'éclaire d'un reflet divin, grâce à la présence d'une sorte de sainte qui prend sur elle les péchés et les maux de tout un bourg. *La grande peur dans la montagne*: une maladie inconnue qui s'abat sur les hauts pâturages. *Derborence*: un monstrueux écroulement de la montagne. *Si le soleil ne revenait pas*: la hantise d'un événement extraordinaire.

Essais et Mémoires

Entre les deux guerres, Ramuz a publié des essais, véritables méditations sur la condition humaine: *Taille de l'homme*, *Questions*, *Besoin de grandeur*. En 1941 paraissent des fragments d'un *Journal*, qu'il tenait depuis sa jeunesse et qu'il complètera par la suite. Dans ces ouvrages, Ramuz expose de son point de vue profond, celui de la fidélité à la terre, ce qu'il pense de la civilisation mécanisée et artificielle, de l'argent, de la science, de l'athéisme contemporain, des idéologies diverses.

401 L'univers de Ramuz

La plupart des romans de Ramuz sont faits d'évocations grandioses et ont l'air d'une série de catastrophes naturelles, ce qu'ils sont en effet. Mais il y a bien autre chose.

a) Il y a d'abord **le pays**: le pays de Vaud et le canton du Valais. Ce pays n'est ni un décor ni un fond de tableau, mais une «*présence*». L'auteur veut nous le faire voir et aimer comme il le voit et l'aime: toujours changeant selon les heures, les saisons, l'atmosphère, tout bruisant de ces mille bruits de la nature et de l'homme.

b) Il y a encore **les habitants**: des gens du peuple et de la terre, des montagnards. Ils sont pris sur le vif, dans les petits détails de leur existence quotidienne, dans leurs habitudes de travail ou de repos. Et ils apparaissent luttant contre le destin avec toutes leurs forces d'hommes, de sorte que tout l'intérêt de ces romans réside dans *la situation* des personnages bien plus que dans l'intrigue presque inexistante.

c) Si Ramuz a choisi pour héros **le paysan**, ce n'est pas pour le pittoresque, mais c'est parce qu'il voyait en lui la condition humaine sous sa forme la plus naturelle, la plus élémentaire. C'est par «*l'élémentaire*» que Ramuz retrouve l'essentiel, *l'universel*: «la vie, l'amour, la mort, les choses primitives, les choses de partout, les choses de toujours». En fait, Ramuz s'intéresse au monde entier, à tous les grands courants de la pensée contemporaine.

d) Protestant d'origine, Ramuz n'avait plus la foi, mais il est resté **religieux**. Partout dans ses romans, on sent qu'il est attiré, fasciné par l'invisible, par le mystère, par tout ce qui dépasse les réalités matérielles. Il connaît le sens originel des choses et entrevoit leur signification spirituelle. Il donne un sens à la souffrance, au sacrifice, à la mort. Certains de ses livres veulent dire quelque chose comme la communion des saints, la réversibilité des mérites, la résurrection des corps. Si bien que l'œuvre de Ramuz, proche en cela de celle de Duhamel, a «d'une mystique vraie, authentique, tout ce que la nature est capable de préfigurer et de préparer».

402 Son art

Le problème de l'expression a beaucoup préoccupé Ramuz.

a) Souvent il semble s'inspirer des **techniques du cinéma**: il suit le glissement insensible des formes et des couleurs, il grimpe le long de la montagne pour découvrir peu à peu le paysage, il use de descriptions par «états» successifs analogues au travelling.

b) Sa **langue** est d'une extrême *richesse*. Peintre et poète, Ramuz sait voir et faire voir les choses non seulement *du dehors* dans leurs formes et leurs couleurs (avec la même justesse de ton que son ami Cézanne), mais encore *de l'intérieur*. Il sait déceler sous la surface des choses cet élément mystérieux, cette dimension en profondeur que seul l'artiste averti sent et exprime. Les **images**, chez lui, sont toujours neuves et jaillissantes, souvent inattendues.

c) Ce qui est le plus frappant chez Ramuz est le rôle qu'il attribue aux **parlers régionaux**. S'il a emprunté aux paysans vaudois et valaisans, non seulement le rythme lent de la pensée, le débit lourd et maladroit, mais jusqu'aux singularités de la grammaire et de la syntaxe, c'est pour serrer de plus près et traduire avec plus de fidélité la réalité profonde de la terre et sa vérité propre. Car pour lui, l'expression artistique est liée étroitement à *un ordre de vie*. Et Ramuz a réussi à créer une langue populaire exacte ayant une valeur littéraire: **du beau populaire**.

Montherlant

403 Parmi les écrivains de l'entre-deux-guerres, Henri de Montherlant (né en 1896) est un des plus considérables et peut-être celui de qui on attendait le plus.

Avant 1930: l'héroïsme

Il apparaît d'abord comme l'écrivain de la jeunesse héroïque.

Il célèbre la gloire du **collège** et de l'amitié dans *la Relève du matin*. Pour ces collégiens joueurs de ballon et faiseurs de thèmes, il ne s'agit point de rêveries mystiques et d'amitiés particulières, mais de sport et de culture, d'un épanouissement harmonieux et simultané de l'âme et du corps.

Le **sport** est d'ailleurs le thème qui a le plus heureusement inspiré Montherlant. On trouve dans *les Olympiques* toute une poésie et toute une pédagogie du stade. **L'éthique du sport** est loin de se réduire au culte de la beauté corporelle: elle développe des vertus intellectuelles et morales. Elle mène d'abord au *respect du corps*, qui est un organe de puissance composée et active, non de jouissance passive et relâchée. Elle fortifie *l'amitié*, protectrice chez les aînés, admiratrice chez les plus jeunes, franche même à l'égard de l'adversaire. Elle impose une *discipline* et un contrôle personnel. Elle forme le *caractère*: savoir gagner et savoir perdre en sportif. Elle cultive les *qualités viriles*: la force, le courage physique, l'audace. Elle rapproche le jeune homme de *la nature*: «La terre, le vent, le soleil sont des copains qui jouent pour ou contre nous.»

D'une manière générale, il faut reconnaître que si l'éthique du stade est, d'une part, une exaltation de la vie physique et sensuelle, une religion panthéistique de la nature, source inépuisable de puissance et de jouissance, elle est, d'autre part, **une morale de l'énergie**, du courage et de la volonté. C'est la meilleure partie de Montherlant et la seule qui soit digne de retenir l'attention des jeunes.

404 Depuis 1930: l'hédonisme

Après avoir célébré l'héroïsme et justifié les plus belles espérances, Montherlant change complètement de route. Il se fait le défenseur du plaisir des sens et du bien-être facile. Il se confine dans un égoïsme effrayant, s'abandonne à l'âpre orgueil de douter de tout et rejoint étrangement l'attitude de Gide: ne rien choisir, ne rien exclure, mais vivre «toute la diversité du monde et tous ses prétendus contraires». Ce système de l'«**alternance**» se retrouve dans *les Célibataires*, la série des *Jeunes filles*, dans le théâtre dont la meilleure pièce est *le Maître de Santiago* (1948).

Dans cette partie de l'œuvre de Montherlant, le style apparaît dans toute sa force, mais au point de vue des idées, on doit — jusqu'à présent du moins, car l'œuvre n'est pas terminée — constater la faillite morale de l'écrivain.

Saint-Exupéry

405 L'homme et l'œuvre

Antoine de Saint-Exupéry est né à Lyon, en 1900. Il a fait une partie de ses études à Fribourg, en Suisse. En 1922, il obtient son brevet de pilote militaire. Quelques années après, il entre comme pilote de ligne dans la Compagnie Aéropostale.

Les aventures et les riches expériences humaines qu'il acquiert en qualité de pilote se retrouvent dans ses ouvrages: *Courrier-Sud*, *Vol de nuit* et surtout *Terre des hommes*, qu'il écrit en 1939 après un grave accident.

La guerre déclarée, Saint-Exupéry reprend le service actif. Après l'armistice, il gagne New-York, d'où il continue de servir son pays, engageant les Français à s'élever au-dessus des dissensions misérables et à s'unir sur le plan de la communion humaine. Il publie alors *Pilote de Guerre*, *Lettre à un Otagé* et *le Petit Prince*.

En avril 1943, il se joint aux troupes américaines qui partent pour libérer la France. Encore une fois il reprend le service actif comme pilote de guerre. Le 31 juillet 1944, il part pour un vol sur Annecy, en Savoie. On ne l'a plus revu.

En 1948 paraît le dernier livre de Saint-Exupéry: *Citadelle*. Livre inachevé, incohérent, *Citadelle* marque nettement l'évolution de la pensée de Saint-Exupéry et reste le témoignage d'un homme qui ne se trouve vraiment homme que «lorsqu'il trouve en soi plus grand que lui».

406 Signification de l'œuvre

Saint-Exupéry n'a cessé de montrer des actions grandes, des natures généreuses, la joie de construire et la puissance créatrice de la foi et de l'espérance.

1. Une morale de l'action constructive

Saint-Exupéry a, d'une part, un sentiment aigu et tragique de la fragilité de l'homme, de la personne et de ses créations. D'autre part, il éprouve une exigence passionnée de durée. Ce double sentiment lui inspire la volonté d'**orienter l'action** sur des objets et sur des valeurs solides qui permettent à l'homme de s'affirmer et de se survivre.

Voilà pourquoi les aviateurs de *Vol de nuit* et de *Terre des hommes*, garçons aux bons muscles et au sang généreux, **refusent** spontanément la tranquille médiocrité et **choisissent** un métier de grand vent et de grands risques. Dans la lutte contre les éléments: la tempête, la nuit, l'océan, le désert, l'homme surmonte sa propre faiblesse, résiste aux «pentes naturelles» et devient le forgeron de son propre destin.

En choisissant le «**métier**» et en se soumettant à l'arbitraire d'un chef, le pilote ordonne ses actes en vue du bien collectif et leur confère **une valeur de civilisation**, qui à son tour grandit l'homme. Ce qui compte, en effet, pour le pilote, c'est avant tout la participation à **un effort commun**. Par là, il découvre d'abord les rapports qui l'unissent au monde et aux autres hommes, car plus la lutte est périlleuse, plus *la solidarité* est nécessaire. D'autre part, en acceptant les contraintes comme on accepte les règles d'un jeu, il affirme vraiment *sa liberté* et donne un sens à son action.

2. Le primat de la vie

«Ce n'est pas le danger que j'aime... C'est la vie.» La vie, cette puissance magnifique, est **un élan** qui, pour Saint-Exupéry, justifie tous les actes et tous les désirs, pourvu qu'une grande *énergie* s'y déploie et s'y accroisse.

Pour réaliser la perfection de son être, l'homme doit adhérer à cette vie, se plonger dans la vague, coller au réel. C'est par **l'expérience vitale**, par

l'«Erlebnis», plutôt que par l'intelligence, que l'homme saisit l'être dans sa singularité concrète et qu'il accède à la plénitude.

Par la vie enfin, l'homme resserre ses rapports avec les autres hommes et **échappe à sa solitude**. Il profite de l'expérience des autres et enrichit sa propre vie.

Voilà pourquoi les pilotes aiment l'aventure; non qu'ils aient l'âme aventurière comme les héros de Malraux, mais parce qu'ils ont l'âme aventureuse et faite pour les actes héroïques.

3. Un supplément d'âme

Si séduisant que soit le primat de l'action et de la vie, cette métaphysique existentielle, proche de celle de Nietzsche, tend vers une morale du relatif et de l'individuel et ne peut qu'**exalter l'individu** en lui conférant une grandeur extérieure.

Saint-Exupéry a senti cette limite: «Il n'est d'homme que celui qui se construit à l'intérieur.» Pour sauvegarder le culte de l'Homme, il s'agit donc de donner un sens à l'action même, car la fin de la civilisation est **spirituelle**. Le pilote de guerre à qui, en pleine défaite, on demande d'accomplir une mission périlleuse et probablement inutile est condamné au désespoir s'il pense avec la logique de l'intelligence et en termes de vie; mais il surmonte son désespoir s'il pense avec la logique de l'Esprit, en termes d'honneur, de sacrifice et d'amour.

Aussi voyons-nous, de livre en livre, le pensée de Saint-Exupéry avancer sur la pente qui mène vers l'Esprit pour s'achever dans la déclaration de *Citadelle*: «Ta pyramide n'a pas de sens si elle ne s'achève en Dieu.» Quel est ce Dieu qui donne son sens à toute action? Il ne faudrait pas affirmer trop vite que c'est le Dieu révélé ni faire étourdiment un chrétien de Saint-Exupéry. Mais il est juste de reconnaître la valeur spirituelle indubitable de son message humain.

Existentialisme

407 Depuis environ 1930, et surtout depuis la seconde guerre mondiale, de nombreux écrivains, surtout des jeunes, s'engagent dans une voie nouvelle, à tendance **non-humaniste**.

La littérature existentialiste

408 a) Les causes

Ces écrivains ont vu et vécu **la guerre**: destructions massives de biens et de personnes; troupeaux humains poussés sur la route, parqués et exterminés dans les camps de concentration.

Ils découvrent chaque jour de **nouvelles méthodes scientifiques et techniques** qui assujettissent l'homme à la machine, réduisent son travail à un automatisme anonyme, et, par surcroît, n'assurent même pas son bien-être matériel, puisqu'elles semblent aujourd'hui plus puissantes pour détruire que pour créer.

Ils constatent que **les progrès de la psychanalyse et de la biologie** agissent sur les sources mêmes de la vie humaine et la modifient à leur gré pour le bien ou pour le mal.

Ils se rendent compte enfin que l'individu humain a cessé d'être une personne pour devenir **une pure fonction sociale**; on n'a d'intérêt que pour ce qu'il fait, non pour ce qu'il est.

409 b) Le résultat

Dégoûtés, ces écrivains ne veulent plus, **ne peuvent plus croire à un homme idéal**, au règne de l'esprit. Ils n'admettent plus de valeurs idéales: vérité, justice, bonté. Ils ne croient plus au bonheur.

Jeté sans raison dans un monde qui n'a pas de sens, l'homme s'est fait **une condition inhumaine** qu'il ne peut ni oublier ni surmonter. Et pourtant, au cœur de ce chaos, il faut bien vivre. Que faire alors?

Puisque, pour ces écrivains, toutes les valeurs spirituelles sont vaines, ils ne peuvent se raccrocher qu'à **leur propre existence individuelle**. Et encore dans cette existence, défiant des forces de l'esprit, ils s'appuient à **leur vie animale**, sensuelle et sexuelle. Cela au moins leur appartient; c'est leur seul bien, passager mais incontestable, et absolu dans le moment où ils en jouissent, où ils sentent qu'ils en jouissent, où ils sentent qu'ils existent.

Choisi librement, ce moment de joie instantanée défend l'homme contre la tentation de la mort, car la mort anéantirait précisément pour lui ce qui est la seule valeur: **son existence**.

C'est à ces écrivains, et aux philosophes qui n'admettent pas d'autre réalité que l'existence individuelle, qu'on a donné le nom d'**existentialistes**.

410 Attitude littéraire de l'existentialisme

L'attitude existentialiste est, dans l'ensemble, favorable à la création artistique. Elle est en soi pathétique, elle accentue le sens tragique de la vie et favorise particulièrement le roman et le théâtre, où il est indispensable que l'écrivain «travaille dans le concret», comme dit Mauriac. Dans ce sens-là, il est juste de dire que toute la littérature contemporaine est en quelque sorte existentialiste.

Mais l'existentialisme au sens propre, celui qui de parti pris nie la transcendance et se désintéresse de l'universel, crée **une atmosphère littéraire particulière**, tant au point de vue esthétique qu'au point de vue moral.

En esthétique, l'existentialisme évolue nécessairement dans le sens d'un *réalisme total*. Il refuse toutes les conventions du bon usage, du bon ton et du bon goût, utilise l'argot et ne recule même pas devant la grossièreté et l'érotisme. Il aboutit à la négation même de l'art.

En morale, il faut reconnaître d'abord que, d'une manière générale, la littérature existentialiste est *démoralisante*, pour les jeunes surtout, et que, dans ses réalisations, elle est souvent *immorale*. Mais **en soi**, elle garde une certaine *noblesse*, celle de vouloir échapper à un monde qui n'a pas de sens; donc un certain courage et un «désir d'élévation». Toutefois il faut bien reconnaître que cette tentative d'échapper à un monde absurde est absurde elle-même et, en définitive, l'existentialisme est incapable de construire une morale positive.

411 Les représentants

Les écrivains existentialistes sont nombreux. Distinguons deux groupes: les initiateurs et les épigones.

a) Parmi les **initiateurs**, qui malgré leur théorie de l'absurde ont généralement assez d'esprit pour conserver un équilibre humain, citons d'abord les trois maîtres: **Malraux, Sartre et Camus**. Ajoutons à ces noms ceux de **Jean Anouilh**, de **Simone de Beauvoir** et, pour l'existentialisme chrétien, de **Gabriel Marcel**.

b) Les **épigones** sont légion. Ils ne se contentent pas de reprendre les thèmes du tragique contemporain; ils en rajoutent, ils forcent les effets. Ainsi naît toute une littérature ténébreuse et sale, où la vérité psychologique est cherchée au niveau de la brute, où le tragique s'évanouit dans la délectation du mal et l'ivresse sensuelle. Toute cette littérature est une trahison autant de l'art que de la vérité.

Anouilh

412 Son œuvre

Jean Anouilh (né en 1910) est parmi les dramaturges modernes, celui qui a le sens le plus vif du théâtre. Il a lui-même groupé ses pièces en *Pièces roses* et en *Pièces noires*. Parmi celles-ci, il convient de citer *la Sauvage* et *l'Hermine*. A ce second groupe se rattache sa meilleure pièce: *Antigone*, qu'il faudrait lire ou voir après avoir lu d'abord l'*Antigone* de Sophocle. Enfin, il faut signaler une autre réussite d'Anouilh: le dialogue qu'il a écrit pour le film de *Monsieur Vincent*.

413 Atmosphère existentialiste

Anouilh transporte constamment le spectateur dans la société du XX^e siècle, dans **un univers matériel** où l'homme devient le jouet de la puissance de l'argent, l'esclave des soucis quotidiens, une pure fonction sociale étrangère aux intérêts d'homme à homme. Et dans cette «prison», l'homme doit dire «oui», s'il ne veut pas être broyé, anéanti par la société. Or, en disant «oui» et en se soumettant aux lois politiques, humaines ou divines, l'homme renoncerait en leur nom à son pouvoir de libre décision. C'est donc **en disant «non»** à la vie sous toutes ses formes que l'homme affirme le plus immédiatement **sa liberté**. La parole d'Antigone est symbolique de tout le théâtre d'Anouilh: «Je suis là pour dire non.»

Si l'attitude d'Anouilh et de ses héros, qui refusent le mensonge, la routine, la lâcheté, semble être au premier abord un acte de force, elle est en réalité orgueil et faiblesse. Tous ne reconnaissent d'autres lois que celles qu'ils se dictent à eux-mêmes, et devant la moindre difficulté de la vie, ils refusent de combattre et rejettent l'espoir, le «sale espoir», qui serait invitation à la patience, à l'humilité, à l'héroïsme.

Il y a certainement dans le théâtre d'Anouilh un désir de justice et de vérité, mais l'auteur se heurte finalement contre le mur d'un monde absurde. Son œuvre n'est pas achevée, mais jusqu'à présent elle évolue dans la sphère de l'existentialisme athée.

Malraux

414 L'homme et l'œuvre

Avec son style rapide, à allure de reportage, André Malraux est un des premiers à avoir traduit l'épouvante de la condition tragique de l'homme contemporain.

Né à Paris en 1901, Malraux est le type de l'écrivain engagé. Il a vécu lui-même les aventures qui constituent la trame de ses ouvrages. Avant d'écrire *la Voie royale*, il a exploré la jungle cambodgienne; il a servi le Kuomintang avant de composer *les Conquérants* et *la Condition humaine* (1933); il a passé dans l'Allemagne totalitaire avant *le Temps du mépris*; il a commandé une escadrille dans la guerre d'Espagne avant d'écrire *l'Espoir*. Ses romans prennent ainsi la valeur d'un témoignage.

Pendant la seconde guerre mondiale, il est mobilisé dans les chars. Blessé et fait prisonnier, il s'évade. Il prend part à la Résistance comme colonel du maquis. Depuis la Libération, il mène de front une activité politique et ses méditations sur l'art. De 1947 à 1950, il publie quatre beaux volumes, trois qui forment la *Psychologie de l'art* et *Saturne*.

415 L'aventure révolutionnaire

a) Le tragique de la vie

L'absurdité de la vie et «l'irréductible humiliation de l'homme traqué par sa destinée» sont des faits évidents que Malraux ne songe même pas à discuter. Car, d'une part, l'homme est soumis à l'action progressive et à la menace définitive de **la mort**; d'autre part, en tant qu'individu, il est condamné à une «solitude immuable». En prenant conscience de cet état, l'homme ne peut échapper à *l'épouvante*.

b) L'action

«Heureusement, on peut agir», car **l'action**, c'est bien cela: *un recours* que l'homme héroïque va chercher contre l'épouvante de l'esprit. Et *le seul*

recours possible, car d'emblée Dieu, la religion et l'humanisme sont exclus, en tant qu'évasion hors du tragique humain. Il reste donc l'action et surtout l'action violente et révolutionnaire.

c) La révolution

La révolution est d'abord **une protestation** contre l'ordre inhumain de la société. En face de l'injustice sociale, elle sauve l'homme de la déchéance en lui apprenant à ne pas se soumettre: «Il y a tout de même quelque chose qui compte dans la vie, c'est de ne pas être vaincu.»

La révolution révèle ensuite à l'homme **la camaraderie de combat** et le délivre de la solitude. C'est la fraternité de ceux qui, ensemble, refusent l'humiliation et luttent contre elle; un sentiment dur, né du combat et entre-tenu par le combat, où l'homme meurt «facilement» parmi ceux avec lesquels il aurait voulu vivre.

L'acte révolutionnaire est enfin **la suprême affirmation** et le défi à la mort, car «l'homme est ce qu'il fait».

d) L'échec final

Si elle est un recours conscient contre l'angoisse existentielle, l'action révolutionnaire, qui n'est au fond qu'une **révolte**, ne peut pas être une délivrance. Elle n'aboutit qu'à **un échec** et Malraux le reconnaîtra: «Bien entendu, il faut d'abord vaincre, mais il reste à savoir si, la victoire obtenue, l'homme ne se retrouvera pas en face de sa mort; et ce qui est peut-être plus grave, en face de la mort de ceux qu'il aime.»

416 Une philosophie de l'art

A partir de 1940 s'ouvre la période esthétique de Malraux. Le problème fondamental reste toujours le même: surmonter l'angoisse, vaincre le destin. Mais les moyens de la lutte et les chances de la victoire sont cherchés dans l'ordre de la création artistique.

L'artiste, c'est l'homme qui surmonte l'angoisse en formant du monde des images stylisées et en le refaisant à sa mesure. Ainsi l'art apparaît comme «une rectification du monde». Dans le chaos général, il doit rouvrir à l'homme les sources de l'espérance et du courage, et le délivrer de sa condition humaine: «je suis devenu homme sans le secours des dieux».

417 Conclusion

En définitive, Malraux aboutit à une divinisation de l'homme qui se traduit par une révolte contre le destin. S'il a su exprimer les fatalités de notre temps, il ne les a pas résolues, et il ne pourra pas les résoudre sans se soumettre à un destin plus haut que lui.

Sartre

418 L'homme et l'œuvre

Jean-Paul Sartre est né à Paris en 1905. Après une jeunesse studieuse, il devient professeur de philosophie. Il se met à écrire et à publier dans des revues dès l'âge de dix-huit ans.

En 1938, *La Nausée*, son premier livre, connaît une audience immédiate. Les nouvelles du *Mur* consacrent l'année suivante la réputation d'un romancier habile à exploiter les situations les plus osées.

En 1943, Sartre publie *L'être et le néant*, un gros volume de 724 pages de texte serré, où il expose son système philosophique. Dès lors, le succès du «pape de l'existentialisme» est assuré. Ses idées sont divulguées sous forme de roman dans *Les Chemins de la liberté* et surtout sous forme de théâtre: *Les Mouches*, *Huis-Clos*, *la Putain respectueuse*, *les Mains sales*, *le Diable et le bon Dieu*.

Les conférences publiques et le cinéma sont venus agrandir encore son audience, populariser ses thèses. Par snobisme plus que par compréhension, le public se laisse prendre au réalisme descriptif des œuvres de Sartre. L'Eglise a signalé le danger en mettant toutes les œuvres de Sartre à l'Index.

419 Le Diable et le Bon Dieu

«Le Diable et le Bon Dieu» est à la fois une farce et un pamphlet. L'action se passe à Worms, au XVI^e siècle. Les bourgeois se sont révoltés contre leur archevêque et Goetz assiège leur ville. La bourgeoisie voudrait se rendre, mais le peuple résiste et se soulève. En cachette, un prêtre démocrate livre les clés de la ville, mais Goetz n'en continue pas moins de faire le mal, tout le mal possible. Car c'est à Dieu qu'il en veut, «parce que sa souffrance est infinie et qu'elle rend infini celui qui le fait souffrir».

Mais voilà que Goetz change d'avis: après avoir réussi en tout dans le mal, il se propose de jouer la comédie du bien. Il mène donc une vie de «saint». Mais l'expérience est négative. Le mal continue malgré les bonnes intentions de Goetz et la conclusion s'impose: Dieu, s'il existe, est complice du mal, car faire le bien est impossible.

Désormais tout est perdu. Goetz retrouve sa nature primitive, redevient «bourreau et boucher», convaincu que Dieu n'existe pas, condamné pour toujours à être libre.

La pensée de Sartre

420 a) Le monde absurde

Toute l'œuvre de Sartre semble hantée par l'obsession d'un monde pourri et absurde dans lequel l'homme est jeté au hasard, dans lequel il se débat sans but et sans raison, dans lequel il se sent «de trop». La prise de

conscience de cette laideur du monde et de la vie, de cette existence absurde des hommes et des choses, déclanche une crise de dégoût, **la nausée**, et plonge l'homme dans une situation tragique au sujet de sa condition.

Si, dans cette situation, l'homme veut accomplir son destin, il faut d'abord qu'il accepte sa condition d'existant inutile et ne cherche pas un moyen d'évasion qui minimiserait le sens du tragique. **Voir la vie telle qu'elle est**, voilà la première condition.

— Celui qui croit que son existence est nécessaire, celui qui s'imagine que le monde puisse être sauvé par la volonté d'un Dieu, Sartre le définit comme étant typiquement «le salaud».

— Celui qui se soumet à une volonté supérieure ou à un idéal, celui qui, par exemple, se fera tuer au combat par devoir, celui qui sera fidèle à sa femme par respect du contrat conjugal, Sartre l'appelle «le lâche».

— Vouloir supprimer la «nausée» par une voie de rédemption esthétique est encore une évasion de «lâche» ou de «salaud».

Construire un monde sans tricherie, accepter la laideur de cette existence, tel est le terrain sur lequel l'homme doit tenter de réaliser sa condition, car «la vie commence de l'autre côté du désespoir».

421 b) L'absolue liberté

L'homme aura d'autant plus de chance d'accomplir son destin individuel et de réaliser son espèce qu'il rejettera **la tentation de l'absolu** et affirmera **sa pleine et absolue liberté**.

La position de Sartre est claire: Dieu est mort et, de ce fait, cessent d'exister toutes les valeurs transcendantes, idéales. Il n'y a donc pas d'essence humaine, mais seulement des hommes existants, et la dignité de chacun repose dans une indépendance et une initiative totales.

Voici quelques textes d'où se dégage cette attitude:

— L'homme est l'être chez qui l'existence précède l'essence. Il surgit dans le monde comme pure contingence, existe avant de se définir. On ne peut le déduire d'une réalité préexistante puisqu'il n'y a pas de Dieu pour le concevoir. L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Il ne se définit que par ses actes.

— Le monde n'est pas intelligible a priori: pure facticité, il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'homme. C'est l'homme, et lui seul, qui choisit le sens du monde.

— Si Dieu n'existe pas, s'il n'y a pas de nature humaine, si le monde est inintelligible en soi, l'homme n'a ni ordres, ni justification à recevoir d'autrui: il est condamné à être libre, il doit s'inventer à chaque minute.

— Si l'homme est libre, il est pleinement responsable de son existence; ni son tempérament, ni ses passions, ni les circonstances ne pourront lui servir d'excuse. Il n'a fait que ce qu'il a voulu, il n'a voulu que ce qu'il a fait.

— Si l'homme est libre, il n'y a ni Bien ni Mal, parce qu'on ne peut choisir pour soi que le Bien. Le seul jugement qui puisse être porté sur des actes humains ne concerne pas leur valeur, mais leur authenticité.

422 c) Le désespoir

En affirmant la liberté absolue, Sartre n'oublie pas que l'homme est **«en situation»**, il sait parfaitement que l'individu n'a pas choisi la place où il naît, les conditions qu'il subit et qu'il **«ne fait pas ce qu'il veut»**. Il n'en conclut pas moins, en néo-stoïcien, que l'homme est **«responsable de ce qu'il est»**, car il est toujours libre de donner un sens à sa situation et c'est de ce **choix** qu'il est responsable. L'idée est belle sans doute, si l'on sait que le choix est bon et juste. Mais si le choix lui-même est absurde et gratuit, il y a lieu de craindre une erreur dans son choix, et l'**angoisse** se justifie.

C'est en effet où Sartre aboutit. Mais comme cette angoisse ne se rattache à aucune valeur transcendante, elle est elle-même vide de sens, et le **désespoir**, sinon le **néant**, devient la condition nécessaire, fatale, ordinaire de l'homme et il n'y a pas d'issue.

423 Appréciation

Le mérite de Sartre est d'avoir légitimement bousculé des tranquillités illusoires et rappelé que l'existence humaine est en soi tragique. Mais le désespoir suppose que l'on espérait d'abord quelque chose, que l'on portait en soi une aspiration; le désespoir appelle une perfection d'être. Or Sartre ne donne pas la clef qui permette d'aller «au-delà du désespoir». Il joue sur le néant, et la liberté qu'il propose est impuissante et incapable de sauver l'homme.

Sartre écrit fortement, brutalement, sans souci excessif de style ou de composition, à la manière d'un naturaliste. Mais plutôt que de raconter une histoire, il veut rendre le lecteur contemporain de l'**événement**. C'est pourquoi il recourt volontiers à la technique du cinéma, et substitue à la chronologie linéaire des récits classiques **une polphonie romanesque** qui puisse rendre compte *à la fois* d'une série d'événements et d'états de conscience *au moment même* où ils se produisent.

424

Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir, née en 1908, qui s'est acquis le titre de «mère de l'existentialisme», est tout à fait dans la lignée de Sartre. Ses principaux ouvrages sont *Le sang des autres*, un roman où elle ne montre que l'aspect négatif de la responsabilité, et *Le deuxième sexe*, où elle s'efforce de prouver que la femme a toujours intensément souffert de n'être que l'**«Autre»** de l'Homme, celui-ci étant l'Etre absolu, autonome, complet.

Camus

425 Sa vie

Albert Camus est né en Algérie, en 1913. Fils d'ouvrier, il exerce les métiers les plus divers pour gagner l'argent nécessaire à ses études. A l'Université d'Alger, il se passionne pour les classiques grecs et pour le sport, où il a pris «ses seules leçons de morale». Terrassé par la tuberculose peu avant ses examens, il ne cessera plus de lutter contre la maladie.

Après quelques voyages en Espagne, en Italie, à Vienne et à Prague, il devient journaliste à Paris. Il s'engage dans la Résistance. Pendant la guerre, il commence de publier ses ouvrages, dont les principaux sont: des **romans**: *L'Etranger* et *la Peste*; des **essais**: *le Mythe de Sisyphe* et *l'Homme révolté*; des **pièces de théâtre**: *le Malentendu*, *Caligula* et *les Justes*. Son œuvre a fait son chemin derrière celle de Sartre, mais, chose curieuse, on commence à se demander, du moins dans les milieux littéraires, si le disciple n'est pas en train de prendre la place du maître.

426 La Peste (1947)

Ce roman sans doute le plus puissant de Camus, représente la ville d'Oran dévorée par la peste. C'est la description des ravages de la maladie depuis les premiers symptômes: les rats qui viennent mourir aux portes, jusqu'au paroxysme: une hécatombe quotidienne enregistrée avec une sécheresse mathématique. Puis, peu à peu, la peste s'en va et la ville reprend son aspect éternel, retrouve la sagesse un peu veule du bonheur quotidien. L'auteur mêle aux descriptions extérieures l'analyse des réactions des habitants, réactions qui vont de l'indifférence au malaise et à l'épouvante.

Enfin, nous voyons une action se dessiner et croître. Quelques habitants tentent de lutter contre le fléau, en particulier le médecin Rieux, le journaliste Rambert et un inconnu, Tarrou. Eux, ils savent ce que signifie cette peste, car ils ont découvert l'abîme des souffrances des autres. Aussi, cette lutte qu'ils engagent contre la souffrance et contre la mort, c'est le fruit de leur révolte, c'est l'exigence du bonheur, la passion de la justice, soutenue par un instinct de pitié et de solidarité humaine. «La peste apparut pour ce qu'elle était, c'est-à-dire l'affaire de tous.» Rieux et Tarrou s'efforcent donc, par «sympathie», à procurer quelque soulagement et à apporter un peu de «paix» dans le désarroi.

Et pourtant le mur de l'absurde n'est pas renversé. Le fléau continue son chemin, impitoyablement. «Vos victoires seront toujours provisoires, voilà tout. Rieux parut s'assombrir: Toujours, je le sais. Ce n'est pas une raison pour cesser de lutter.»

427 La pensée de Camus

Camus est attiré par la morale plutôt que par la métaphysique. «Ce qui m'intéresse, dit-il, c'est de savoir comment il faut se conduire.» Aussi son œuvre apparaît-elle comme l'illustration d'un «comportement moral».

Il y a au point de départ de la pensée de Camus deux données essentielles: a) Comme Sartre, Camus admet que **Dieu est mort** et tout son effort s'acharne à construire une morale à partir de cette donnée. b) La seule vérité, la seule valeur qui existe réellement est **la conscience**: «Tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle.» L'homme devra donc lutter pour préserver et maintenir cette seule chose qui existe en ce monde.

Camus n'a renié aucun de ces deux principes. Et s'il y a dans sa pensée et dans son œuvre une **évolution évidente**, évolution qui est à l'origine de sa rupture avec Sartre, c'est peut-être que Camus est moins logique que son maître, mais ce n'est pas qu'il se soit converti.

L'idée de révolte chez Camus

428 1. La vie doublement absurde

a) La vie quotidienne, «notre vie» n'est qu'un engrenage d'habitudes, de routines, un **mécanisme**. Mais si un jour, par hasard, l'homme sort de son décor habituel et se demande «pourquoi?», «pourquoi ma vie et pourquoi mes actes?», il éprouve une **lassitude écœurante**, car sa question n'a pas de réponse. Dans cet «univers indéchiffrable et limité», rien n'est explicable; rien n'est certain que la mort; et la mort est la ruine de la conscience, donc la fin de tout. Alors «l'inutilité apparaît». La vie chemine vers la mort, ballottée sur le fleuve du temps, cet «agent destructeur». Toute chose est ainsi frappée de non-sens; **la vie est absurde**; oui, elle dégoûte et n'est bonne qu'à être «rachée».

b) Et pourtant l'homme aspire au bonheur. Camus aussi se sent fait pour le bonheur, pour l'épanouissement du corps, pour une sorte de joie animale, de communion avec les forces de la nature. Mais ce monde de sensations ne suffit pas à l'arracher au temps, à la souffrance et à la mort. **Le bonheur fuit**, et l'homme se retrouve devant le mur de l'absurde. Voilà donc qu'à l'absurdité première du monde, l'homme vient joindre l'absurdité encore plus grande d'une exigence de bonheur irréalisable: «l'absurdité, conclut Camus, dépend autant de l'homme que du monde.»

429 2. La révolte gratuite et absurde

a) Que faire et que choisir puisque la vie n'a aucun sens? **Le suicide**? Ce n'est pas une solution, car il détruirait aussi la conscience du monde absurde. Or cette conscience est précisément la vérité qu'il faut protéger. **L'espoir**? Non plus parce que l'espoir supprime l'absurdité du monde et parce que, en dernière analyse, il proclame l'existence d'un Dieu. **La révolte seule** apporte la solution. Elle est, en effet, refus conscient par lequel à fois on considère l'obstacle et on le rejette. Elle seule ne berce pas d'illusions sur l'ordre du monde. Elle détache l'homme de la vie absurde, où tout est perçu comme étant sans importance, étranger à soi, choses de néant.

b) Pourtant il faut vivre. Ne pouvant se raccrocher à l'avenir, puisqu'il n'y a pas d'espoir, l'homme doit se jeter dans l'immédiat, saisir chaque instant présent, «**vivre le plus**». Et puisque toutes les valeurs de la vie ont été dévalorisées, tout est permis. Que la mort vienne donc le plus tard possible! Car le bonheur réside dans la quantité des instants savourés et dans la lutte pathétique que l'homme engage pour accomplir sa tâche humaine dans un monde qu'il sait absurde. «La lutte vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme», déclare Sisyphe, symbole de l'homme absurde.

Tel est l'aspect de la révolte dans les premières œuvres de Camus.

430 3. La révolte au service de l'humanisme

La révolte absurde n'est pourtant pas le dernier mot. Sans renier ses positions précédentes, depuis son roman «*la Peste*», Camus prend plutôt parti pour l'homme raisonnable. «Je continue à croire que ce monde n'a pas de sens supérieur. Mais je sais que quelque chose en lui a du sens, et c'est l'homme, parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir.» De plus en plus Camus se sépare de Sartre et ramène l'existentialisme dans le sillage de l'humanisme.

a) Les limites de la révolte. Dans *la Peste*, la révolte est soutenue par un mouvement de «sympathie», un instinct de pitié et de solidarité humaine. Dans *les Justes*, elle admet des limites au nom de la justice et de l'amour. Dans *l'Homme révolté*, la révolte devient tout simplement le refus de l'homme «d'être traité en chose», «l'affirmation d'une nature commune à tous les hommes, qui échappe au monde de la puissance».

b) L'homme créateur de ses propres valeurs. Ainsi Camus restitue, gratuitement il est vrai, certaines «valeurs provisoires», grâce auxquelles l'homme peut seul, par sa conscience intelligente, donner une certaine signification à l'univers et, par son activité raisonnable, mettre un peu d'ordre dans le chaos.

c) Une sainteté sans Dieu. Dans tout cet édifice, l'idée d'une médiation divine, le climat de la grâce n'ont absolument rien à voir. «En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint. — Mais vous ne croyez pas en Dieu, reprend Rieux. — Justement. Peut-on être un saint sans Dieu, c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui.» Etrange morale, où l'homme refusant Dieu éprouve le besoin de se créer des idoles.

Et cependant, ce n'est plus ici le langage orgueilleux de Sisyphe et, tout en la condamnant, il faut reconnaître l'attitude qui n'est pas sans grandeur de celui qui, au sein du désespoir foncier, ne saurait accepter la lâcheté.

431 L'art de Camus

Style sobre et dense, phrases simples et brèves, courbure nue d'un langage sans défaut et d'une narration sans bavure, l'art de Camus rejoint la perfection classique. Derrière chaque page, on devine facilement la présence discrète du philosophe au regard dur, qui juge et parfois se moque. Par là, Camus s'installe d'emblée dans la lignée des écrivains moralistes, des cliniciens clairvoyants et amers habiles à mettre la misère de l'homme en définitions.

432

Marcel

Gabriel Marcel (né en 1889) a écrit quelques pièces de théâtre fort intéressantes, p. ex. *un Homme de Dieu*, *le Fanal*. Ces pièces riches d'idées ont des résonances variées, mais paraissent un peu trop raffinées. Gabriel Marcel s'est surtout imposé comme **philosophe**; il représente l'existentialisme chrétien. Il fait tout pour échapper à l'absurdité du monde moderne. Non qu'il accepte la société d'aujourd'hui, mais **sa révolte**, contrairement à celle de Sartre et de Camus, s'opère par la restauration de la foi et de l'espérance en Dieu.

Conclusion

433 L'évolution de la pensée

Le fait des deux guerres mondiales a tout remis en question. Il est certain que, pour les écrivains contemporains, l'analyse des comportements humains à moins d'importance que **leur sens**, leur finalité. Par delà le simple «comment», c'est au «**pourquoi**» des êtres et des choses qu'ils s'intéressent d'abord. Le vrai drame est d'être sur la terre. Reste à savoir pour quel destin, pour quelle aventure. Face à cette troublante interrogation, chacun s'efforce de se situer, de se définir. Humaniste ou non-humaniste, la question se pose dans **le concret**, dans le vécu, dans les hasards imprévisibles de la vie. Et c'est là la valeur positive de l'existentialisme, même athée. «Comme toute erreur, l'existentialisme athée porte dans la nuit des parcelles phosphorescentes de vérité qui obligent à l'attention.»

L'humanisme, qui implique une confiance dans la nature rationnelle de l'homme et dans les valeurs spirituelles, est la seule attitude qui apporte à l'homme une solution satisfaisante à ses problèmes et à son angoisse. Aussi, à part Sartre peut-être qui se confine dans un nihilisme absurde, les existentialistes eux-mêmes reviennent à une sorte de foi en l'homme et croient à la possibilité, pour un être qui pense et qui veut, de créer autour de lui un cercle d'harmonie, de raison et de paix.

Mais il faut dire aussi que la littérature n'a plus que faire d'un humanisme vieilli qui perd **le sens du tragique** et se réfugie dans un «très superficiel optimisme de la raison» où tous les problèmes se résolvent d'avance parce qu'ils ne sont même pas posés.

La voie est ouverte maintenant au véritable **humanisme** qui sait ouvrir les yeux devant les périls et les abîmes et qui, dans le chaos, tâche de sauver l'homme en affirmant le primat des valeurs spirituelles.

434 Le problème de l'homme

Les analyses existentialistes invitent l'homme à se pencher sur des vérités de toute première importance pour les repenser et les revaloriser dans sa vie.

Au centre de cette recherche, il y a le **problème de Dieu**, de son existence et de sa vie en l'homme par la grâce. Et c'est à la lumière de ce problème essentiel que l'homme est appelé à examiner la valeur de sa propre existence, à confronter le mystère et «l'absurdité radicale», le temps et l'éternité, le relatif et l'absolu, à choisir et à s'engager sans compromis.

Or cet engagement n'est pas toujours facile. «Le plus grave peut-être, déclare Pierre Gaxotte, est que la révolution de 1944 a engendré un grand désordre dans les esprits et dans les consciences. Ce n'est pas impunément qu'un peuple peut voir en si peu d'années tant d'hommes traités tour à tour en héros et en traîtres, en grands patriotes et en agents de l'étranger. De qui peut-on ne pas douter? Où placer son admiration, son dévouement et sa fidélité? La confusion est plus douloureuse encore lorsqu'elle atteint les notions majeures de la vie individuelle et de la vie sociale, justice, honneur, patrie, obéissance, devoir, discipline: elles ont, en quatre ans, été retournées comme un gant. Ce qui était mérite une année était crime l'année suivante. Les meilleurs en ont ressenti inquiétude et tristesse. Il en est résulté chez les autres un scepticisme gouailleur et désabusé.» Aussi est-il naturel que la littérature contemporaine se trouve, elle aussi, engagée dans cette impasse.

435 Fierté chrétienne

Celui qui étudie tous ces problèmes au contact de la littérature contemporaine se trouve en présence de trois attitudes possibles: la conception marxiste, la position existentialiste ou l'humanisme chrétien.

Le marxisme est optimiste en promettant à l'homme, grâce à la science et à la technique, la paradis terrestre. **L'existentialisme** est radicalement pessimiste en déniait tout sens au monde, sauf celui que lui donne la liberté humaine, et en anéantissant l'homme dans le désespoir.

Le marxisme nie toute vie intérieure et personnelle et fait de l'homme une force productrice dans et pour la collectivité. **L'existentialisme** décourage toute tentative d'apostolat social, l'homme étant l'ennemi de l'homme.

Y a-t-il une autre conception de la vie où puissent se rejoindre ces aspirations apparemment contradictoires, où puissent se réconcilier le besoin d'être libre et le besoin de s'engager, le besoin de construire et le besoin de ne point s'enfermer dans sa construction, le besoin de dominer et le besoin d'aimer, le besoin d'être soi et le besoin d'accueillir en soi un Toi infiniment plus grand que soi? Cette synthèse existe. C'est le «**christianisme de grand style**» qui, selon le mot de Pie XII, impose au chrétien d'être *présent au monde sans être du monde*. Situation de risque, d'engagement, de témoignage ... Attitude courageuse et honnête qui permet au jeune homme avide de sincérité d'affronter loyalement les problèmes que posent la vie et les œuvres et de sortir grandi de cette étude.

Index des auteurs cités

Les chiffres en caractères gras indiquent les paragraphes où les auteurs sont spécialement étudiés.

- Alain-Fournier: 382
Alembert (d'): 188, 194
Anouilh: 411, 412—413
Apollinaire: 370
Aragon: 357, 376, 377, 378
Arioste: 45
Aubigné (d'): 78
Augier: 282

Babrius: 138
Balzac: 240, 245—253, 257
Banville: 286, 290
Barbusse: 355
Barrès: 353
Baudelaire: 210, 278, 294—300, 301, 369
Bayle Pierre: 159
Bazin: 275
Beauvoir (S. de): 411, 424
Becque: 282
Béguin: 329
Bergson: 310
Bernanos: 329, 346—351
Bernard Claude: 257
Bernard (saint): 41
Bérulle: 82
Beyle (Stendhal): 242
Bloy: 279
Boileau: 75, 106, 139—140, 169
Bordeaux: 276
Bossuet: 75, 141—145, 152, 157, 181
Bourget: 271, 274, 277
Bremond: 329
Bresson: 348
Breton: 376, 379
Brunetière: 277
Buffon: 188

Burckhardt: 44
Byron: 191

Calderon: 32
Calvet: 329
Calvin: 48
Camus: 411, 425—431, 432
Carco: 369
Carné: 380
César: 2, 3
Cézanne: 286, 402
Chambers: 188
Char: 379, 381
Charles d'Orléans: 37, 38
Chateaubriand: 213, 214—217
Chénier: 200
Chrétien de Troyes: 22
Cicéron: 3
Claudel: 294, 309, 329, 330—334, 351, 385
Clouzot: 175
Cocteau: 366, 374
Colette (Mme): 365
Comte: 257
Condillac: 188
Coppée: 293
Corneille: 92, 93—103, 110, 117
Courteline: 283
Curel: 281

Daniel-Rops: 329
Danton: 200
Daudet: 269
Descartes: 82, 83, 151, 159, 160
Diderot: 176, 187
Dorgelès: 355
Dostoïewski: 314, 385

- Dreyfus: 314
 Du Bellay: 56
 Du Bos: 329
 Duhamel: 395—398, 401
 Dumas (fils): 281
 Dumas (père): 243
 Dupanloup: 278

 Eilhart von Oberge: 24
 Eluard: 376
 Esope: 138
 Euripide: 108, 112

 Faguet: 277
 Fargue: 372
 Fénelon: 144, 157
 Flaubert: 258, 259, 264—265, 268
 269
 Fontenelle: 159
 Fort: 362
 France: 267, 271, 272
 François de Sales (saint): 51, 67,
 68—71, 72, 82, 161, 351
 François Ier: 50
 Fumet: 278

 Gautier: 286, 289
 Gaxotte: 434
 George: 306
 Ghéon: 329
 Gide: 66, 309, 384—387, 397, 404
 Giraudoux: 366, 373
 Goethe: 26, 125, 152, 191, 212, 213,
 269, 323
 Goncourt: 266, 269
 Gottfried von Strassburg: 24
 Gratry: 278
 Gréban: 32
 Grimm: 188
 Guillemin: 329
 Guizot: 254

 Hartmann (Charles de): 301
 Hartmann von Aue: 24

 Hauptmann: 282
 Heine: 191
 Heinrich der Glichesäre: 26
 Heinrich von Freiberg: 24
 Heinrich von Veldeke: 24
 Hello: 278
 Helvétius: 188
 Herbert von Fritzlar: 24
 Herder: 212
 Hérédia: 292
 Hoffmann: 191
 Holbach: 188
 Horace: 61
 Hugo: 219, 220, 225, 231—239
 Huysmans: 270

 Jakob Max: 371
 Jammes: 329, 385
 Jeanne de Chantal (sainte): 69

 Konrad (Pfaffe): 24
 Konrad von Würzburg: 24

 Labiche: 283
 La Boétie: 63
 La Bruyère: 156
 Lacordaire: 278
 La Fayette (Mme de): 147
 La Fontaine: 75, 106, 132—138, 149
 Lamartine: 225, 226—227
 Lamprecht: 24
 Lanson: 186, 272
 La Rochefoucauld: 148
 La Tour du Pin: 329
 Leconte de Lisle: 291
 Lemaître: 277
 Lesage: 172
 Locke: 165
 Loti: 271, 273

 Macpherson: 191
 Madaule: 329
 Malègue: 329
 Malherbe: 91

- Mallarmé: 301, 303, 308
Malraux: 406, 411, 414—417
Marcel: 411, 432
Marguerite de Navarre: 50
Maritain: 329
Marivaux: 174
Marot: 58
Martin du Gard: 392
Maupassant: 268
Mauriac: 329, 341—345, 350, 385, 410
Mauvais: 393
Maurras: 354
Mérimée: 244, 257
Mesmer: 191
Michelet: 254
Mirabeau: 200
Molière: 29, 75, 81, 106, 120—131,
169, 174, 394
Montaigne: 51, 61, 62—67, 71
Montalembert: 278
Montesquieu: 176, 177
Montherlant: 403—404
Moréas: 368
Musset: 129, 222, 225, 229—230

Nietzsche: 67, 406
Noailles: 363
Novalis: 212

Pascal: 82, 84—89, 344
Péguy: 329, 335—340, 395
Pestalozzi: 197
Pétrarque: 45, 57, 61
Phèdre: 138
Pindare: 61
Prévert: 379, 380
Prévost: 175
Proust: 309, 383
Psichari: 329

Rabelais: 51, 52—55
Racine: 75, 106—119, 174, 179
Rambouillet (marquise de): 80
Ramuz: 399—402

Régnier: 361
Renan: 257
Richelieu: 76, 90
Rimbaud: 301, 306, 307, 376
Rivière: 329
Rolland: 391
Romains: 394
Ronsard: 51, 56, 57, 60—61
Rostand: 284
Rousseau J.-J.: 66, 125, 168, 188, 192
193—199, 201, 212, 213, 217
Rousseaux André: 102, 329

Sainte-Beuve: 255
Saint-Exupéry: 405—406
Saint-Simon: 158
Sand: 241, 245
Sartre: 411, 418—423, 424, 425, 427,
430, 432, 433
Scève: 59
Schiller: 191
Schopenhauer: 67
Scott: 191
Sévigné: 146
Shakespeare: 32, 179, 191, 237
Simon: 329, 350
Spencer: 301
Sophocle: 412
Staël (Mme de): 212, 213, 218
Stendhal: 242
Supervielle: 364
Swedenborg: 191

Taine: 257
Thiery: 254
Thomas d'Aquin (saint): 41
Tite-Live: 97
Tolstoï: 314

Ulrich von Tûrheim: 24

Valéry: 309, 36, 367
Van der Meersch: 390
Vercors: 358

Verhaeren: 389

Verlaine: 301, 306, 369

Veillot: 278

Vigny: 225, 228

Villon: 37, 39

Vincent de Paul: 82, 412

Virgile: 3, 61

Voltaire: 165, 168, 176, 178—186,
187—191, 195, 213, 254, 311

Wagner: 24, 301

Wolfram von Eschenbach: 24

Zola: 258, 262, 267, 269

Table des matières

	Pages
Préface	III
Avant-propos	V
Origines	1
Moyen âge	9
XVI ^e siècle: Renaissance	22
XVII ^e siècle: Classicisme	35
XVIII ^e siècle: Siècle des lumières	69
XIX ^e siècle	89
— Romantisme	92
— Réalisme	110
— Symbolisme	126
XX ^e siècle	132
— Universalisme humaniste	137
— Existentialisme	170
Index des auteurs cités	185

